Max Hesse's illustrierte Katechismen

Band 8 u. 9.

Katechismus der Kompositionslehre

von

Dr. Hugo Riemann.

LEIPZIG,
Max Hesse's Verlag.

Methode Riemann.

Max Hesse's illustrierte Katechismen.
No. 8.

Grundriß der Kompositionslehre

(Musikalische Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,
Dozent für Musikwissenschaft a. d. Universität zu Leipzig.

I. (theoretischer) Teil:
Allgemeine Formenlehre.

Zweite umgearbeitete Auflage.



Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1897.

Holzfreies Papier.

Dem Andenken des Meisters

Johannes Brahms

gewidmet.

Vorwort der ersten Auflage.

Der Katechismus der Formenlehre ist als anschließend an des Verfassers Schulwerke*) gedacht, tritt daher mehr oder weniger aus dem Rahmen der übrigen Katechismen heraus, sofern er nicht ein Nachschlage- oder Merkbüchlein sondern ein Schulbuch sein soll. Hoffentlich wird man das nicht für einen Fehler halten. Der billige Preis wird, denke ich, kein Hinderungsgrund für seine gute Aufnahme sein. Natürlich sind mit dem Studium der Formenlehre Versuche in der praktischen Komposition zu verbinden, zunächst solche in der einstimmigen Melodiebildung, sodann zunächst im schlichten Satz Note gegen Note oder mit einfacher Begleitung, und zwar stets unter Berücksichtigung verschiedener Tempi, Taktarten und Rhythmen, d. h. der Schüler arbeitet auf jeder Stufe der Lehre selbständige Sätze resp. ausgeführtere Melodien mit Zwischengliedern, später mit kontrastierenden Themen, im Andante-, Adagio-, Allegro-Charakter, wobei ihn der Lehrer auf gute Vorbilder hinweist; später werden künstlichere Stimmführungen, Figurationen, Imitationen und die wirkliche

*) „Handbuch der Harmonielehre“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 3. Aufl. 1897) bezw. „Vereinfachte Harmonielehre“ (London, Augener & Co. 1893, englisch 1895) und „Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunktes“ (das. 1888).

fugierte Schreibweise mit in Betracht gezogen. Besonders leicht werden dem Anfänger kleine Übungen in der Liedkomposition, weil ihm da der Dichter schon gut vorgearbeitet hat. Ehe aber der Lehrer eine geschickte Begleitung zu Liedern vom Schüler erwarten kann, muß er denselben im Satz kleiner Klavierstücke sich üben lassen. Die Lieder werden also vorher entweder ohne Begleitung oder mehrstimmig schlicht Note gegen Note (allmählich mit Einflechtung freier Einsätze einzelner Stimmen) als Chorlieder gesetzt. Mit wachsender Entwickelung der Beweglichkeit gehe man dazu über, statt für Singstimmen für Instrumente (Streichquartett, Klavier und Violine 2c.) schreiben zu lassen. Der zweite Teil des Katechismus giebt die erforderlichen Anweisungen für die Komposition der einzelnen Arten von Tonstücken.

Möge das Büchlein Gutes stiften!

Hamburg, im Januar 1889.

Dr. Hugo Riemann.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Derselbe Plan, nach welchem der Verfasser sein Musik-Lexikon arbeitete, liegt auch der Ausführung der musikalischen Katechismen zu Grunde: in kürzester, nicht nur leichtverständlicher sondern auch ganz besonders übersichtlicher Form das wichtigste und wissenswerteste der Musiklehre zusammenzustellen, und damit an Stelle der vielfach verbreiteten äußerlich ähnlich abgefaßten, ihrem positiven Inhalte nach aber doch auf einem gar zu niedrigen Niveau stehenden Werkchen, kleine Taschenbücher zu schaffen, aus denen wirklich in jedem Moment des Zweifels eine schnelle Aufklärung zu entnehmen ist. Nicht was jeder Musiker weiß, sondern was jeder Musiker wissen sollte, muß in den musikalischen Katechismen stehen!

Wie für das Lexikon, welches in fünfzehn Jahren vier Auflagen und eine englische und eine französische Ausgabe erlebte, der Erfolg dieses Programm schnell gerechtfertigt hat, so scheint die notwendig gewordene zweite Auflage der Katechismen auch für diese das gleiche

zu bedeuten. Doch sind die seit Jahrzehnten in vielen Tausenden von Exemplaren weitverbreiteten äußerlich ähnlichen Büchlein der oben gekennzeichneten Art trotz aller ihrer Mängel natürlich viel schwerer zu verdrängen als die schlechten Lexika, deren geringe Verläßlichkeit weit schneller sich fühlbar macht und Ersatz durch etwas Besseres fordert.

Der Verfasser glaubte den Wunsch vieler zu erfüllen, indem er bei der neuen Auflage die Frage- und Antwort-Form zu Gunsten einer übersichtlicheren Paragraphen-einteilung mit kurzen Überschriften fallen ließ.

Mögen die Katechismen in ihrer neuen Gewandung den alten Freunden neue zuführen!

Leipzig, im Frühjahr 1897.

Dr. Hugo Riemann.

Inhalt des ersten Teiles.

(Allgemeine Formenlehre.)



☞ Das **alphabetische Sachregister** zum 1. und 2. Teile befindet sich am Schluß des 2. Teils.

1. Kapitel.

Der symmetrische Aufbau achttaktiger Sätze.

§ 1. Aufgabe des Buches.

Unter musikalischer Kompositionslehre versteht man zunächst im weitesten Sinne die Lehre vom Tonsatz in ihrem ganzen Umfange von der Elementarmusiklehre bis zur Anleitung, Symphonien, Opern und Oratorien zu schreiben; dann aber im engeren Sinne die Lehre von den musikalischen Formen und zwar sowohl die allgemeine Lehre vom logischen Aufbau der Tonstücke als die spezielle von den charakteristischen Merkmalen der verschiedenen im Laufe der Zeiten entstandenen und mit besonderen Namen belegten Arten von Tonstücken. Die Kompositionslehre im engeren Sinne gliedert sich also ungezwungen in zwei Hauptteile:

a) die abstrakte (allgemeine) Formenlehre, und

b) die angewandte (spezielle) Formenlehre.

Die Gesetze der allgemeinen Formenlehre stehen über denen der angewandten, sind allgemein gültig, nicht nur für die bereits gewordenen, sondern (sofern sie richtig gefaßt sind) auch für alle etwa noch weiterhin entstehenden Formen; sie sind Theorie im eminenten Sinne des Worts. Die Spezialanweisungen zur Verfertigung eines Menuetts, einer Fuge, eines Sonatensatzes, einer Arie führen dagegen mehr direkt in die Praxis der Zeit über und enthalten vieles, was das Wesen der Kunst selbst direkt nicht angeht. Die angewandte Formenlehre setzt aber die allgemeine Formenlehre voraus; was ein Menuett oder eine Fuge sein soll, muß vor allem an sich vernünftige Musik sein: es ist daher sehr wohl möglich, daß ein Tonstück nur mit dem ihm beigelegten Namen in Widerspruch steht,

sodaß es vom Standpunkte der angewandten Formenlehre aus verfehlt ist, während die allgemeine Formenlehre daran nichts auszusetzen findet. In den meisten Fällen ist dann leicht Rat zu schaffen, indem man dem Stücke den ihm von Rechts wegen zukommenden Namen giebt; überall geht das aber freilich nicht an, vor allem dann nicht, wenn eine Musik einem bestimmten Zwecke dienen soll: wollte man z. B. statt eines feierlichen Marsches eine Gigue oder statt eines Choralvorspiels ein Walzer spielen, so dürfte doch mit der bloßen Umnennung nichts gedient sein, sondern der Fehler bliebe derselbe. Hiernach ist es wohl klar, daß der angehende Tonsetzer nicht nur logisch richtig sondern auch charakteristisch und einem vorgestellten Zwecke entsprechend schreiben lernen muß. Entbehrlich ist weder das Studium der allgemeinen noch das der angewandten Formenlehre; dem geborenen Künstler wird die erstere kaum etwas neues sagen und auch das wesentlichste der letzteren wird er ohne Lehre den Meistern absehen können: daß aber die Lehre ihm diesen Assimilationsprozeß erleichtern und daß sie ihm auch auf dem Gebiete der freien Erfindung ein weiser Berater und Führer sein kann, wird niemand in Abrede stellen!

Das Erfinden bedeutender musikalischer Ideen kann nicht gelehrt werden: dieselben sind eine Gabe des Himmels und fallen dem Genie ohne Arbeit und Mühe zu, während der minderbegabte vergebens nach ihnen ringt. Worin die Wunderkraft so mancher Stellen von wenigen Takten, ja wenigen Noten liegt, wer wollte es ganz ergründen? Der möglichen Kombinationen der Töne in ihrer Verschiedenheit nach Höhe, Stärke, Klangfarbe, wie der möglichen rhythmischen und agogischen Verknüpfungen sind so zahllose, daß die Lehre anstatt anregend nur durch nüchternen Schematismus abschreckend wirken müßte, wollte sie dieselben ordnen und ihrem Werte nach sichten. Da kann ihre Aufgabe nur sein, auf dem direktesten Wege ins musikalische Leben selbst, in die praktische Musikübung einzuführen, daß der Schüler sein Herz an den Ideen der großen Meister entzünde, daß er begeistert und gerührt werde, um endlich, wenn er lange genug zugehört hat, selbst mitzureden! Nur

der durchs Hören geweckte und geförderte lebendige Tonsinn kann bedeutsame Ideen erzeugen; alles Wissen und Können, alle Gelehrsamkeit und Routine wird nur blutlose Schemen schaffen. Wem nicht ein einzelner, langhallender Hornton oder der silberhelle Triller einer hohen Sopranstimme das Herz bewegen kann, der ist kein Musiker, und verstünde er noch soviel vom Kontrapunkt!

Dagegen vermag aber die Lehre großes zu wirken, sobald es sich nicht ums Erfinden sondern um die Verwertung von Ideen handelt. Hier dem Schüler die Fülle möglicher Wege zu zeigen, ihn bald den einen bald den andern wandeln zu lassen, damit er nicht in Einseitigkeiten und sterotype Manieren verfalle — das ist so recht eigentlich die Aufgabe der allgemeinen Formenlehre. Die Idee eines musikalischen Satzes kommt dem Musiker in der Regel nur in der Gestalt eines kurzen Themas, ja eines Motivs von wenigen Tönen; die melodische, harmonische und metrisch-rhythmische Physiognomie eines solchen „Einfalls" ist scharf gezeichnet und charakteristisch; aber gerade darin liegt die Schwierigkeit seiner weiteren Fortentwickelung: die Gefahr, in Monotonie zu verfallen, ist um so größer, je individuell ausgeprägter das Ausgangsmotiv ist. Vor allem wird also die allgemeine Formenlehre von Betrachtungen über die kunstgerechte Fortspinnung der Motive auszugehen haben. Sie wird ihre Kreise zunächst eng, allmählich aber weiter und weiter ziehen, d. h. sie wird mit dem Aufweise beginnen, wie ein ganz kurzes Musikstück (etwa ein Albumblatt, Lied, ein Tanzteil) sich normal aufbaut, und damit enden, daß sie für die Anlage von Werken größter Ausdehnung (Sonatensatz) die allgemeinen Hinweise giebt. Vieles von dem, was ins Gebiet der Kompositionslehre im weiteren Sinne gehört, ist als in der Elementarmusiklehre, der Harmonielehre und dem Kontrapunkt absolviert vorauszusetzen; als selbstverständlich gilt uns, daß nur derjenige versuchen wird, sich schöpferisch zu bethätigen oder Ordnung und Methode in seine freien Übungen zu bringen, welcher durch jahrelanges reproduktives Musizieren (sei es als Spieler irgend welches Instruments oder als Sänger), nicht nur das Noten-

schriftwesen, sondern auch die Anfänge eigentlicher Theorie, die Lehre von den Tonarten, den Tonleitern und Accorden, gründlich kennen gelernt hat. In wie bedeutsamer Weise durch diese Kenntnisse der eigentlichen Formenlehre vorgearbeitet ist, wird sofort einleuchten, wenn man Analoges auf den Gebieten anderer Künste sucht und z. B. auf dem der bildenden Kunst im Studium der Elemente der Mathematik und Mechanik ebensolche vorbildende Disziplinen findet.

§ 2. Die konstitutiven Elemente der musikalischen Form.

Es ist klar, daß der Begriff Form von den sichtbaren und greifbaren Gestalten der Erscheinungswelt auf die in stetem Flusse, steter Bewegung befindliche Welt des Hörbaren erst übertragen worden ist. Die sichtbare oder greifbare Gestalt steht vor uns und wird auf analytischem Wege verstanden, zunächst im Großen, in den allgemeinen Umrissen und sodann mehr und mehr ins Kleine, Einzelne gehend, das Ganze in seine Glieder zerlegend — wenigstens ist das der selbstverständliche Prozeß fürs Anschauen; das Betasten, Begreifen freilich, in welchen man die untergeordnetste und nur dem Blinden einen schwachen Ersatz fürs Sehen bietende Art des Erkennens der Formen zu sehen hat, ist auf ein mehr synthetisches Verfahren angewiesen und muß sich ein Bild von der Form durch Hingleiten über die Grenzlinien und Grenzflächen der Körper verschaffen, also es sich allmählich zusammensetzen. Ganz ohne ein solches zeitlich verlaufendes Hingleiten über die Grenzlinien geht es nun aber freilich doch auch beim Anschauen nicht ab und darauf beruht gerade wesentlich die verschiedenartige Wirkung des Eckigen, Zackigen und des Gerundeten, Welligen der Körperformen; die Zeit, welche für das Zustandekommen einer Gesichtswahrnehmung erforderlich ist, wird nicht nur durch passives Verhalten, durch Erleiden der chemischen Wirkungen des Lichts auf die Netzhaut ausgefüllt, vielmehr versetzt sich der wahrnehmende Geist in den angeschauten Körper und sucht ihn ganz zu verstehen, scheinbar und eingebildeter Maßen von innen

heraus, in Wirklichkeit aber natürlich von außen hinein.

Beim Tonbild ist nun der zeitliche Verlauf in viel hervorspringenderer Weise die Grundlage der geschehenden Wahrnehmung. Die sichtbare Gestalt existiert doch bereits in ihrer Ganzheit und wird nur zufolge der Beschränktheit unseres Auffassungsvermögens erst allmählich verstanden; dagegen setzt sich das Tongebilde erst allmählich zusammen und zwar nur in unserem Geiste — außerhalb desselben besteht es nur als ein Prozeß, als eine Bewegungsform, die fort und fort ihr Wesen wechselt, das Werk besteht also eigentlich niemals in seiner Ganzheit; denn wenn das Ende herankommt, ist der Anfang, ja alles andere bereits wieder vergangen! Welch hohes Wunder vollzieht sich da, wenn diese wechselnden Schwingungsformen der Luft in unserer Erinnerung bleibende Eindrücke hinterlassen, so daß schließlich vor unserem Geiste ein Bild vollendet steht, das hinter dem erhabensten Bauwerke an Großartigkeit nicht zurückbleibt! Dieses Wunder wird dadurch möglich, daß die zeitlich geschehenden Veränderungen der Schallschwingungen sofort in eine Art räumlicher Vorstellungen umgesetzt werden; gerade umgekehrt wie der Geist das ruhend existierende Körperliche sich in Bewegungsformen umsetzt durch Verfolgen der Grenzlinien, so verdichtet er sich hier gleichsam das nur als Bewegung, nur als verlaufende Linien Existierende zu ruhenden Formen.

In dreierlei Qualitäten setzt sich dem Geiste die Schwingungsbewegung um: in Tonhöhe, Tonstärke und Bewegung im engeren Sinne. Jede dieser drei Qualitäten giebt die Möglichkeit des Verfolgs von Umrißlinien der angedeuteten Art, ist also mithelfend zum Zustandekommen einer Form: am auffallendsten zunächst das „Steigen“ und „Fallen“, d. h. die Melodie, sowie das „Oben“ und „Unten“, d. h. die Harmonie (beides Formelemente, die aus der Tonhöhe abzuleiten sind); die Tonstärke hebt — da sie ja ohne Tonhöhe nicht denkbar ist — nur die durch die melodische Zeichnung schon gegebenen Linien mehr oder minder hervor,

ist also vergleichbar verschiedener Helligkeit der Beleuchtung, giebt Licht und Schatten; das Maß der Bewegung endlich, die größere oder geringere Geschwindigkeit der Folge verschieden hoher oder verschieden starker Töne bestimmt sozusagen die Größenverhältnisse, die Proportionen der Linienformen.

Aber die Musik hat durchaus nicht zum Endzweck die hörbare Nachbildung irgend welche Formen der sichtbaren Welt für die Illusion; vielmehr ist sie in erster Linie unmittelbarer Ausdruck der Empfindung, Offenbarung des Seelenlebens in direkt verständlicher Art. Während wir den Erscheinungen der sichtbaren Welt erst einen Wert für unser Empfinden einhauchen, indem wir ihre Formen durchdringen, dieselben sozusagen in Bewegung umsetzen, verfahren wir umgekehrt mit den Erscheinungen der hörbaren Welt, wir suchen ihnen, die zunächst nur Empfindungsausdruck sind, einen Körper zu geben, indem wir die Linien der Bewegungen in der Erinnerung festhalten und mit einander vergleichen. So entsteht für den Komponisten die Möglichkeit, ein Stück seines Seelenlebens hinzustellen, das gleichsam einen eigenen Körper hat (nämlich eben seine Form).

Nach diesem Ausblick auf das Gebiet der musikalischen Ästhetik (Philosophie der Musik) treten wir mehr in das eigentlich Technische zurück und sehen zu, welche Winke wir dem angehenden Tonkünstler und Komponisten für den Aufbau musikalischer Werke zu geben vermögen.

§ 3. Die Motive.

Wenn sonach nicht nur der genießende Hörer sondern auch der schaffende Komponist nur durch Aneinanderfügung kleiner vom Geist unterschiedenen Bruchstücke zum Aufbau größerer und immer größerer Gebilde vordringen kann, so muß die erste Frage der Kompositionslehre die nach den Merkmalen dieser kleinsten selbständigen Teile, der sogenannten Motive sein.

Sehen wir vorläufig von der Mehrstimmigkeit ganz ab und untersuchen nur, wie eine Melodie sich aus Motiven aufbaut, so ist zunächst festzustellen, daß nicht ein

einzelner Ton ein Motiv vorstellen kann, sondern vielmehr erst durch Zusammenfassung mehrerer einander folgenden Töne zu höherer Einheit der Ausgangspunkt für den Aufbau musikalischer Formen zu gewinnen ist. Der einzelne Ton hat zwar eine bestimmte Tonhöhe, Tonstärke, ja Tondauer, doch kann der Eindruck einer Bewegung, eines Geschehens, in welchem doch das Wesen der Musik beruht, erst durch Veränderungen der einen oder der anderen, oder aller dieser Eigenschaften entstehen. Mit anderen Worten die Merkmale eines Motives sind:

a) melodisch: die absolute und relative Tonhöhe,
b) rhythmisch: die absolute und relative Tondauer,
c) dynamisch: die absolute und relative Tonstärke.

Selbst die einfache Tonrepetition, die Einschaltung von Pausen zwischen Töne gleicher Höhe, Dauer und Stärke, bei der scheinbar wirklich ein einzelner Ton ein Motiv vorstellen kann, erweist sich bei näherer Betrachtung zusammengesetzt aus Ton und Pause: Die Pause aber ist als absolute Negation von Tonhöhe und Tonstärke ohne Frage auch eine Veränderung dieser beiden Eigenschaften des Tones; daß sie die Tondauer bestimmt, ist ohnehin klar: sie bringt durch den Gegensatz von Dauer des Tönens und Dauer des Nichttönens jederzeit ein rhythmisches Element.

Die Möglichkeit des Zustandekommens einer Kunstwirkung, des Aufbaues größerer Bildungen aus kleinen, wird bedingt durch die Meßbarkeit der Verhältnisse der Tonhöhe und Tondauer, während für die Tonstärke eine solche Meßbarkeit nicht erforderlich erscheint. Die Meßbarkeit der Tonhöhenveränderungen beruht in der Abstufung derselben im Anschluß an gewisse dem Ohr von der Natur gebotene Verhältnisse: Tonhöhen erscheinen nur dann meßbar, wenn sie gewissen harmonischen Verhältnissen entsprechen. Die Meßbarkeit der Tondauerwerte beruht auf der Einhaltung gewisser wiederkehrenden Einheiten, d. h. die Toneinsätze dürfen nicht in willkürlich schwankenden Abständen erfolgen, sondern müssen sich zu Zeitteilen von gleicher Dauer verbinden, resp. in solche zerlegen lassen. Die hier zur Geltung kommenden

Prinzipien der **Harmonie** (der **Tonart** und **Modulation**) einerseits und der **Metrik** (des **Taktes**) andererseits setzen wir als bekannt voraus; nicht ihre theoretische Begründung sondern nur ihre praktische Verwertung geht uns hier an. Fassen wir, um kurz und gut zur Sache zu kommen, ein beliebiges Motiv ins Auge, aus dem ein Meister ein Thema entwickelt hat, nämlich das Anfangsmotiv des Menuett in Beethovens kleiner G-dur-Sonate Op. 49. II:



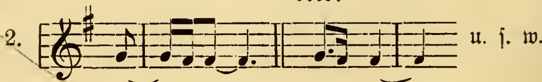
so sind dessen Merkmale die folgenden:

a) melodisch: das Fallen um eine Stufe,

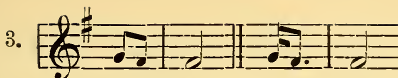
b) rhythmisch: die Folge der Werte ♪. 𝅘𝅥𝅯 und 𝅗𝅥

c) dynamisch: die Steigerung auf die dritte Note hin.

Ist das alles? nein und ja. Nein, sofern wir nicht aus der Kombination von b) und c) den Schluß ziehen, daß die dritte Note den Schwerpunkt, den Kern des Motivs bildet, mit anderen Worten: die **vornehmste Eigenschaft eines Motivs ist seine Stellung im Takt.** Die Begründung dieses Satzes gehört nicht hierher, sondern in die Lehre der Metrik; es sei nur im Vorbeigehen darauf hingewiesen, daß eine Veränderung der Stellung des Motivs im Takte dasselbe zum mindesten ebenso sehr verändert wie etwa eine Veränderung der Richtung und der Intervalle der Tonhöhenveränderung oder eine Veränderung der Tondauerverhältnisse:



Ja, man kann sagen, daß **diese** Veränderung die **schwerste** und **daher** die **letzte** ist, die der Komponist **wagen** kann ohne die **Gefahr**, daß sein Motiv nicht **wieder erkannt** wird. Auch eine Veränderung des Rhythmus bei Wahrung seiner Lage im Takt trifft das Motiv schwer:



besonders wenn man bereits die Antizipation das fis für ein rhythmisches Element nimmt, das nicht konserviert werden muß:



Immerhin wird aber z. B. bei Variationen auf ein Wiedererkennen des Motivs auch in solcher Umgestaltung gerechnet werden können, da sein harmonisch-melodischer Gehalt und sogar auch die Taktart gewahrt ist.

Die gewöhnlichste, weil die Wiedererkennbarkeit am wenigsten schädigende Umgestaltung eines Motivs ist aber die nur das Melodische treffende; auf ihr beruht geradezu die Möglichkeit der Entwickelung von Themen und Motiven, da die nackte Wiederholung schnell ihren Reiz verliert. Solche melodische Umgestaltung ist in mannigfacher Weise möglich, denn sie kann

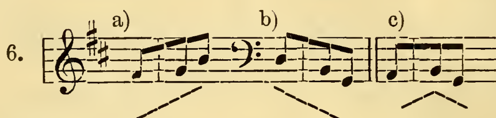
1) von anderer Tonstufe aus das Motiv getreu nachbilden und dabei die Intervalle der Tonhöhenveränderung beibehalten (das Motiv versetzen),
2) von derselben oder einer andern Stufe aus die Intervalle vergrößern oder verkleinern (das Motiv erweitern oder verengen),
3) denselben oder auch einen größeren oder kleineren Melodieschritt in entgegengesetzter Richtung ausführen (das Motiv umkehren).

Solche Umgestaltungen bringt Beethoven gleich in den ersten 3 Takten des Menuett:



bei a) kehrt er das Motiv um, bei b) erweitert er außerdem die Intervalle (zwei Terzen statt Sekunde und Einklang).

Die vollständige melodische Umkehrung ist wohl zu unterscheiden von sonstigen möglichen Veränderungen der melodischen Zeichnung, d. h. der Aufwärts- und Abwärtsbewegungen der Melodie. Bei nur zweitönigen Motiven ist sie allerdings selbst die einzige mögliche Form; bei solchen von mehr Tönen tritt dagegen deutlich hervor, daß die Umkehrung geradezu eine Form der Nachahmung (nicht der Veränderung) ist, z. B. verwertet Beethoven im letzten Satze der Sonate Op. 10. III das Hauptmotiv (a) sowohl in der geraden als der verkehrten Nachahmung (b) und auch mit wirklicher Veränderung der Zeichnung (c):



Bei teilweiser Konservierung der melodischen Zeichnung sind zwei Fälle auseinanderzuhalten, nämlich

1) der Auftakt wird genau (gerade oder verkehrt) nachgeahmt.
2) eine etwa vorhandene weibliche Endung wird genau (ev. in Gegenbewegung) nachgeahmt.

Weitere Abarten entstehen, je nachdem der Schritt zur Schwerpunktsnote genau beibehalten wird oder nicht. Natürlich sind alle diese Fälle nur unterscheidbar bei noch tonreicheren Motiven z. B. (Beethoven Op. 7, letzter Satz):





Den Auftakt des Musters (a) konserviert Beethoven nur, wo er das ganze Motiv genau wiederbringt (h, aber mit Verzierung der Schwerpunktsnote); bei b) und c) wahrt er die Tonrepetition über den Taktstrich herüber, die weibliche Endung behält er außer bei e) durchweg bei (nur bei c verkürzt, bei g durch die chromatischen Synkopen etwas verschoben), wendet sie aber bei d) nach oben statt nach unten. Die hervorstechendste Eigentümlichkeit dieses Motivs ist unzweifelhaft seine weibliche Endung und zwar als Sekundvorhalt; sie giebt Beethoven daher nur auf, wo er eine vorher festgestellte Umbildung des Motivs im übrigen ganz getreu fortführt:

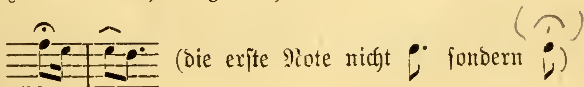


vgl. dazu c) und b).

Das Beispiel lehrt uns, daß von rhythmischen Umgestaltungen diejenigen das Motiv am besten kenntlich lassen, welche den rhythmischen Kern d. h. die Stellung des Motivs im Takt, die Größe seines Auftakts und seiner etwaigen weiblichen Endung unverändert lassen und nur figurativ dasselbe bereichern oder auch wohl umgekehrt figurative Elemente abstreifen. Das obige Motiv Beethovens in Op. 7 hat eigentlich $^3/_{16}$ Auftakt und eine weibliche Endung von $^5/_{16}$



Das erste Auftreten desselben wie spätere analoge Wiederansätze wirken daher eigentlich als:

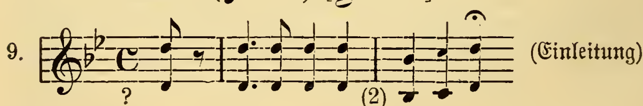


Man beachte, wie getreu die Figuration fortgesetzt die Synkope durch einen Sekundschritt wiedergiebt:



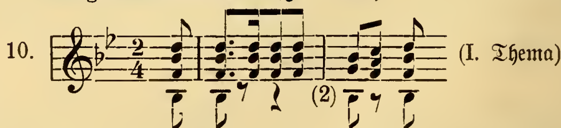
Von ganz anderer Bedeutung sind dagegen die Umgestaltungen der Dauerwerte, welche das Motiv mehr oder weniger streng nachahmen aber in doppelt so langen oder halb so langen Noten oder auch in anderen Multiplikations- als Divisionsverhältnissen. Halten wir vorläufig fest (wofür wir die Begründung weiterhin finden werden), daß nur Motive gleicher Dauer (d. h. solche, die höhere Einheiten gleicher Dauer repräsentieren) zu einander in direkte Beziehung treten können, um zu größeren Bildungen zusammenzuschießen, so erscheinen die Verlängerung und Verkürzung zunächst entweder als Veränderungen des Tempo, des Charakters (Ethos) des Motivs, wie sie wohl gelegentlich verschiedenen Hauptpartien eines Satzes zukommen, z. B. wenn ein Motiv in einer Einleitung zuerst in langsamer Bewegung auftritt, im Hauptteil aber in schnellerer, z. B. in Schumanns B-dur-Symphonie:

Andante (♩ = 66) [𝅗𝅥 = 33].

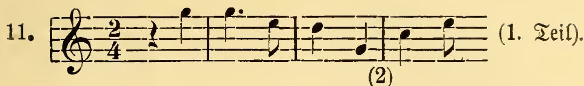


und:

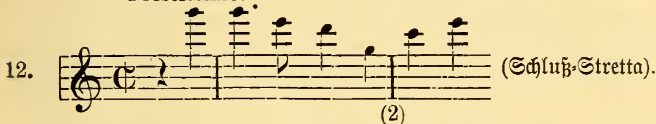
Allegro molto vivace (♩ = 120).



oder umgekehrt, wenn eine Schluß-Stretta das Motiv verkürzt, wie in Beethovens C-dur-Sonate Op. 53 im letzten Satz:



und:



Von diesen beiden Beispielen fordert das Schumannsche durch seine Metronomisierung die Kritik heraus — sollen wir wirklich in der Einleitung die Viertel als Einzel-Zeiten empfinden, d. h. die C-Takte als wirklich Doppeltakte verstehen? Ich meine: nein! Vielmehr haben wir ein Alla breve langsamster Art (Largo) vor uns, dessen halbe auf 33 M. M. bestimmt sind. Auch in dem Beethovenschen Beispiele ist nicht in der $^2/_4$-Notierung nach Vierteln zu zählen, sondern wie die ₵-Notierung nach halben, nur viel langsamer (vergl. hierzu S. 15 f.).

Wenn auch ausnahmsweise dergleichen Dehnungen oder Überstürzungen desselben Gedankens dicht neben einander zu stehen kommen können, so wird das doch gewöhnlich nicht in Thementeilen sondern in Übergangspartien oder Durchführungen geschehen. Jedenfalls sind wir berechtigt solche Fälle als Ausnahmen, als für den Themenaufbau selbst nicht typische anzusehen (wir werden denselben bei den komplizierteren Bildungen der Fuge begegnen).

§ 4. Die Verbindung der Motive zu Zweitaktgruppen und Halbsätzen.

Die mancherlei Umgestaltungen, welche ein Motiv erfahren kann, ohne geradezu ein anderes zu werden, haben wir im vorigen kurz betrachtet. Wir sahen, daß insbesondere die melodische Zeichnung große Abweichungen erleiden darf; die absolute Umkehrung erschien sogar als eine strenge Form der Nachahmung. Nun kommen wir dazu, einzusehen, wie auch das rhythmisch Verschiedene — von melodischer

Übereinstimmung ganz abgesehen — doch als eine Art Nachbildung, wenigstens als eine Parallelbildung, als Gegensatz, Gegenstück zur Geltung kommen kann. Nur eins muß dabei gewahrt bleiben: das Grundmaß der Bewegung, der Takt.

Besteht die innere Logik eines Musikwerkes darin, daß zunächst gewisse kleinste Glieder vom auffassenden (oder produzierenden) Geiste miteinander verglichen (aus einander entwickelt), als einander entsprechend oder auch widersprechend erkannt und solchergestalt einander gegenübergestellt werden, so ist einleuchtend, daß dieser Akt der Gegenüberstellung selbst bereits ein Formen, ein Zusammensetzen, „Komponieren" ist. Die Herstellung auch der kleinsten Symmetrie ist bereits der Abschluß eines solchen kleinen Aktes der Formgebung.

Die einfachste Art der Gegenüberstellung ist die Wiederholung. Der erste Typus für die Vereinigung zweier Takt-Motive zu einer Gruppe von zwei Takten ist also:

Gruppen-Typus A.

a |a*)
(leicht) (schwer)

Wird ein und dasselbe Motiv ganz getreu (auch in derselben Tonlage) repetiert, so versteht es sich von selbst, daß die Gleichheit beider erkannt wird z. B.:



Auch die Repetition in der höheren oder tieferen Oktave ist gleich einleuchtend:

*) Der Strich vor dem das zweite Motiv bezeichnenden Buchstaben zeigt an, daß es das antwortende, schwere ist; er ist also ein Taktstrich höherer Ordnung (2. Takt).



Der wirklichen Wiederholung steht ziemlich nahe die Verschiebung des Motivs auf eine andere Stufe (mit oder ohne Zuwachs an Auftaktigkeit):



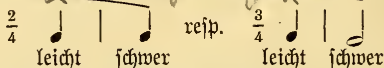


Aber auch die Umkehrung ist als eine Form desselben Motivs sehr wohl verständlich:

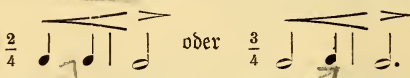


Alle diese Fälle haben das Gemeinsame, daß sie den metrisch korrespondierenden Teil, d. h. zunächst den schweren Takt, mit demselben motivischen Inhalte füllen wie die erste Aufstellung. Um für weitere Unterscheidungen eine zuverlässige Basis zu gewinnen stellen wir zuerst fest, daß wir unter Takt stets nur den Zeitwert von zwei oder drei wirklichen Zählzeiten verstehen. Wirkliche Zählzeiten sind die ungefähr dem Pulsschlage entsprechenden (zwischen 60 und 120 in der Minute); nur ausnahmsweise werden noch langsamere Zählwerte müssen (vgl. § 3 das Beispiel aus Schumanns B-dur-Symphonie). Von zwei Zählzeiten ist die eine leicht die andere schwer, d. h. die zweite antwortet der ersten, tritt in Symmetrie zu ihr (vgl.

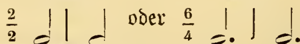
Allgemeine Musiklehre § 28), so daß wir hier ebenso wie bei den Motiven den Unterschied von Aufstellung und Antwort haben. Im dreizähligen Takt ist die schwere Zählzeit gedehnt (aufs doppelte verlängert), d. h. der dreizählige Takt ist eigentlich nur eine Abart des zweizähligen (mit ungleichen Zählzeiten). Wem solche Verlängerung des abschließenden Wertes aufs doppelte seltsam scheinen sollte, dem sei zum Voraus bemerkt, daß auch auf dem Gebiete größerer Formen dieselbe Erscheinung wiederkehrt (ritardando bei Schlüssen, Fermate auf der Schlußnote, Wiederholung der abschließenden Takte), worauf wir ausführlicher zurückzukommen haben. Der **Urtypus aller Form** ist also:



Überall, wo die leichte Zeit zu Anfang fehlt (kein Auftakt ist), ist die schwere Zeit leicht im Verhältnis zur nächsten schweren, d. h. Bildungen wie:



sind eigentlich in doppelt so großen Werten sich bewegende Motive:



mit von der leichten Note sich ablösendem figurativen Auftakte zur schweren, so daß erst mit diesem Ablösen eine Motivbildung in Vierteln eintritt. Aber dieses Ablösen von Auftaktswerten ist auch noch weiter nach der Seite der Verkleinerung hin möglich, d. h. es können sowohl zur schweren wie auch zur beginnenden leichten Zählzeit kürzere Werte als Auftakte auftreten, so daß eine Motivbildung in kleinerem Maßstabe entsteht, die sogenannten Unterteilungsmotive:



Diese Erörterung ist notwendig für das Verständnis aller Anfänge mit einer relativ schweren Zeit, nach welchen die Bewegung in kürzeren Werten weitergeht, z. B.:



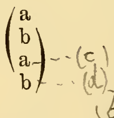
was durchaus als eine Bewegung in Halben (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥) mit figurativen (Unterteilungs-)Motiven in Vierteln (♩ | ♩) zu verstehen ist, d. h. Taktmotive sind hier nicht die aus einem leichten und einem schweren Viertel, sondern die aus einer leichten und einer schweren Halben sich zusammensetzenden; das erste Taktmotiv gliedert sich aber figurativ in die auf die leichte Zählzeit (Auftaktshalbe) fallende Anfangsnote f und das Unterteilungsmotiv e f. Die Betrachtung dieses Falles lehrt aber andere verstehen, bei denen ein Thema mit der schweren Zählzeit beginnt (ohne Auftakt), an welche sich ein reicher entwickeltes zum schweren Takte hinüberführendes Motiv ansetzt, z. B.:



Hier kann von einer motivischen Verwandtschaft des ersten (a) und zweiten Taktes (b) nicht gesprochen werden. Der erste Takt ist nur durch Markierung des Schwerpunkts vertreten (♩. es); ein eigentliches Motiv ist daher erst der Fortgang des ersten (leichten) Taktes zum zweiten (schweren). Der Gehalt der vier Takte ist also, wenn wir alles figurative Beiwerk abthun, in solchen in Takteinheitswerten einherschreitenden Motiven dieser:

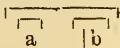
19a. 

Allein mit Beginn der Bewegung in eigentlichen Zählzeiten (in Viertelnoten, oder vielmehr ungleichen Zählzeiten ♩ | 𝅗𝅥) treten natürlich doch die Taktmotive in den Vordergrund; da aber das erste reicher entwickelte Taktmotiv (b) nur die zweite Hälfte des zweitaktigen, von es nach g hinaufgehenden Motivs in Takteinheitswerten ist, so kann nun nicht das dritte (c) zu ihm in Korrespondenz treten (das vielmehr als erste Hälfte des zweiten zweitaktigen Motivs der ersten Hälfte des ersten zweitaktigen gegenübersteht) sondern erst das vierte antwortet dem zweiten resp. die zweiten zwei antworten den ersten zwei. Wir finden also hier die erste **kreuzweise Beziehung von Motiven**, entsprechend der kreuzweisen Reimstellung in der Poesie (daß gereimte Verse eine entwickelte **musikalische** Form haben, ist ein wichtiger Gesichtspunkt für die Vokalkomposition):



Da nun aber doch der zweite Takt gegenüber dem ersten als schwerer, d. h. eine erste (wenn auch nur **metrische**) Symmetrie herstellender empfunden wird, so stehen wir hier vor der Erkenntnis, daß es möglich ist, **verschiedene Motive** (d. h. nicht nur unvollkommen nachgeahmte, sondern überhaupt **nicht nachgeahmte, absichtlich unterschiedene**) **einander direkt gegenüber zu stellen.** Der zweite Typus für die Verbindung zweier Taktmotive zu einer Zweitakt-Gruppe ist also:

Gruppentypus B.



Erst damit erschließt sich uns das Verständnis des ersten Aufbaues einer großen Zahl klassischer Themen z. B.

Beethoven Op. II. 1.

20. a b (2)

a b (4) (Reim)

oder:

Beethoven Op. 13.

21. a b (2) a b (Reim),

und:

Beethoven Op. 49. II.

22. a b (2)

a b (Reim)

Was nun hier sich als Möglichkeit für den Aufbau der ersten Symmetrie erwies (die Verbindung *verschiedener* Motive zu höherer Einheit), das erweist sich fast als Notwendigkeit für den Aufbau größerer Symmetrien, nachdem mit einander entsprechenden Motiven der erste Anfang gemacht worden ist; denn die *fortgesetzte Imitation desselben Motivs muß nicht nur ermüden, sondern läßt auch eigentliche große Züge nicht wohl zu stande kommen.* Ein aus der fortgesetzten Nachahmung desselben Taktmotivs gebildeter Halbsatz, den wir den

Halbsatztypus AA

nennen müßten, mag daher bei den folgenden Untersuchungen außeracht gelassen werden, obgleich er sich durch Beispiele belegen läßt, z. B. J. Haydn, Menuett:



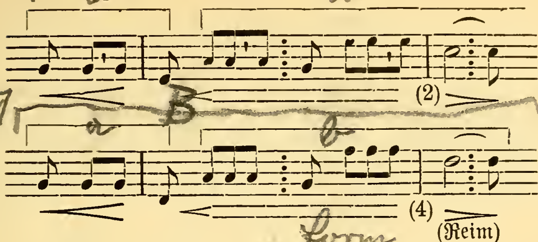
Derartige Beispiele sind aber zur Nachahmung nicht zu empfehlen. Man verweise nicht auf Beethovens C-moll- und A-dur-Symphonie, um das Gegenteil zu demonstrieren; die vermeinte konsequente Fortführung eines und desselben Motivs, nämlich in der C-moll-Symphonie ♪♪♪ | ♪ erweist sich bei näherer Betrachtung nur als Festhaltung einer bestimmten Form der Figuration: da die ganzen Taktwerte (𝅗𝅥.) Zählzeiten sind, so ist das aus vier Achteln bestehende Motiv thatsächlich nur ein Unterteilungsmotiv. Daß die Figuration die Physiognomie eines Themas wesentlich mitbestimmt, ist ja klar; der thematische Aufbau aber, in dem Sinne, wie wir ihn hier zu verfolgen haben, wird erst klar erkannt, wenn wir gerade diese Achtelfiguration, ja selbst die Viertelfiguration zunächst ignorieren, damit die aus wirklichen Zählzeiten gebildeten Motive deutlich heraustreten. Dann finden wir aber folgende erste Symmetrien:



in Viertelbewegung:



und endlich in Achtelbewegung:



d. h. die Form entspricht genau der der oben (S. 17) aufgewiesenen Beispiele, insofern aus dem Einsatz mit der schweren Zählzeit sich zunächst ein Taktmotiv heraushebt, und die aus zwei (wirklichen) Takten gebildete Gruppe in ihrer Ganzheit nachgeahmt wird; daß der Unterteilungsauftakt daran nichts ändert, ja daß selbst dann die Form dieselbe sein würde, wenn auch der erste Takt einen Auftakt von einer vollen Zählzeit erhielte, erkannten wir ebenfalls bereits (S. 16).

In der A-dur=Symphonie ist's nichts anderes, nur daß der Aufbau noch einfacher ist:



d. h. hier ist der beginnende Takt der leichte, und der zweite ist die Nachbildung des ersten, wir haben also die einfachste Form des ersten Aufbaues (Gruppentypus A) die oben (S. 14) an mehreren Themenanfängen Beethovens aufgewiesene, welche erst in der zweiten Symmetrie von der strengen Nachbildung abgeht.

§ 5. Halbsatz=Typen.

So fanden wir also bis jetzt zwei Typen für den ersten Aufbau bis zum vierten Takt — wir wollen für dieses Formbruchstück den Namen Halbsatz annehmen — einen durch Nachahmung eines einfachen Taktmotivs und einen durch Nachahmung einer zweitaktigen Gruppe entstehenden:

Halbsatz=Typus AB:
1 + 1 + 2

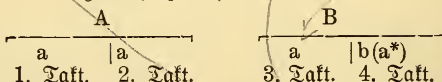
Der erste und zweite Takt korrespondieren, bringen das=selbe Motiv; die ihnen beiden antwortend gegenübertretende Zweitaktgruppe repräsentiert eine fester geschlossene Einheit, d. h. ihre beiden Taktmotive sind fester verwachsen, auch in der Regel nicht gleich gebildet.

Halbsatz=Typus BB:
2 + 2

Die ersten zwei Takte korrespondieren mit den zweiten zwei Takten; der zweite Takt erscheint nicht als Nachbildung des ersten, unterscheidet sich vielmehr wesentlich (durch reicheren Auftakt oder weibliche Endung oder beides 2c.) von ihm, dagegen erscheint der dritte Takt als mit dem ersten, der vierte mit dem zweiten korrespondierend (kreuzweise Reimstellung).

Die Fälle des Typus AB sind nun aber wieder auseinanderzuhalten in solche, bei denen die antwortende zweitaktige Gruppe mit dem Motiv der ersten Gruppe ansetzt oder endet, und solche, bei denen der motivische Gehalt des zweitaktigen Gliedes überhaupt ein neuer ist, also

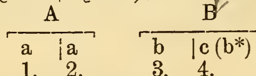
Halbsatz=Typus AB1:



Halbsatz=Typus AB2:



Halbsatz=Typus AB3:



z. B. (AB1):

26. a a (2) a b 4

Beethoven Op. 54.

ferner (AB2):

27. Rigaudon II.

Rameau, Suite in E.

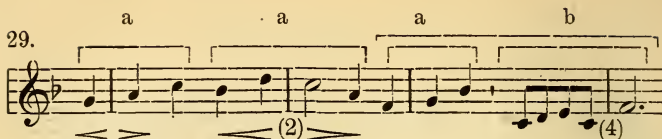
und (AB3):

28. (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.) Allegro di molto.

Ph. Em. Bach, Sonate E-moll.

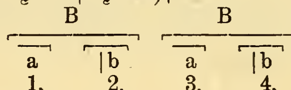
Dazu ist zu bemerken, daß AB3 in reiner Anwendung selten ist, wenigstens beim ersten Themenaufbau; seine rechte Stelle ist erst in der dritten Symmetrie, als Gliederung eines viertaktigen Nachsatzes. AB1 konserviert meist vom Motiv der ersten beiden Takte im dritten nur den Auftakt, gestaltet wenigstens gern die Endung vollständig um und bringt ein neues Motiv im abschließenden vierten Takt; umgekehrt konserviert AB2 häufig nur die Endung, ändert aber den Auftakt. Da häufig bereits der zweite Takt das Motiv bereichert oder es umkehrt, während der dritte es gern wieder dem ersten ähnlich macht, so nähert sich der Typus AB1 leicht gewissen Formen des Typus BB, wie etwa hier:

29.



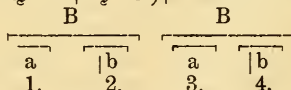
Wird der Gruppen-Typus B zum Ausgang genommen, so erscheint derselbe zunächst entweder als getreue oder aber um einen Auftakt bereicherte Reproduktion einer aus einem markierten Taktschwerpunkt und einem daraus herauswachsenden vollständigen Taktmotiv bestehenden Gruppe, oder aber er verbindet in jeder Gruppe zwei ausgebildete verschiedene Motive, oder auch: er stellt in der zweiten Gruppe zweimal dasselbe Motiv auf (wenn auch durch reicheren Auftakt oder weibliche Endung unterschieden); ist das Motiv der zweiten Gruppe dann einem der ersten Gruppe gleich oder verwandt, so kann der Typus dem von AB1 sehr ähnlich werden. Wir haben also:

Halbsatz-Typus BB1:



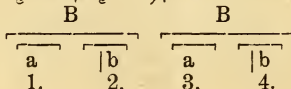
a ist nicht ein Motiv sondern nur ein markierter Schwerpunkt. Dazu ist zu bemerken, daß das Übergangs-Intervall, überhaupt die ganze Art der Verbindung von a mit b keineswegs gleichgültig ist, vielmehr einen Hauptbestandteil des Themas bildet, der eventuell für die weitere Verwertung desselben hervorragende Bedeutung gewinnen kann.

Halbsatz-Typus BB2:



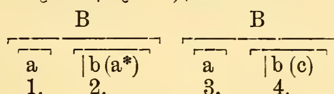
a erscheint das zweite Mal (im 3. Takt) mit Auftakt, also als wirkliches Motiv, das weiterhin von Bedeutung werden kann.

Halbsatz-Typus BB3:



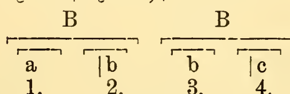
Beide Motive sind in beiden Gruppen vollständig. Ist b nur eine Bereicherung von a, so erscheint seine Wiederkehr im 4. Takte in der Regel erheblich verändert, so daß der neue Typus entsteht (der AB1 ähnlich ist):

Halbsatz-Typus BB4:



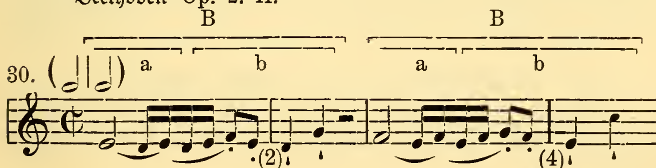
Seltener nimmt der dritte Takt das Motiv des zweiten auf:

Halbsatz-Typus BB5:

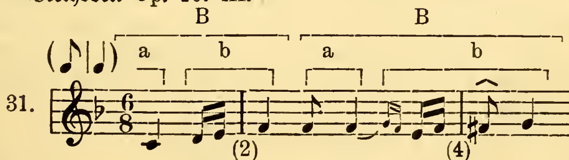


Beispiele mögen auch diese Unterscheidungen besser illustrieren:

Halbsatz-Typus BB1.
Beethoven Op. 2. II.



Halbsatz-Typus BB2.
Beethoven Op. 10. III.



Hier erscheint die Wiederkehr von b (4. Takt) durch Verzierung (wozu auch der Vorhalt fis g gehört) bereichert.

Halbsatz-Typus BB3.
Beethoven Op. 13.

B B
a b a b
32.
(2) (4)

Hier ist das Motiv a bei der Wiederkehr (3. Takt) reicher gestaltet (3 Viertel Auftakt).

Halbsatz-Typus BB4.
Beethoven Op. 78.

B B
33. a b(a*) a b*(c)
(2) (4)

Halbsatz-Typus BB5. B B
34. a b b c

(Vgl. Beisp. 39.)

Ein neuer Halbsatz-Typus entsteht, wenn die zweite Zweitaktgruppe nicht eine Reproduktion der die Form B zeigenden ersten sondern vielmehr der Form A entsprechend angelegt ist:

Halbsatz-Typus BA,

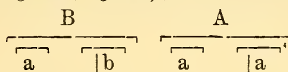
der sich ebenfalls mehrfach spezialisiert, je nachdem das in A zweimal vertretene Motiv B fremd ist oder nicht. Bringt die zweite Gruppe zweimal eine Nachbildung des zweiten Motivs der ersten Gruppe, so entsteht der AB1 gegensätzliche Typus:

Halbsatz-Typus BA1:

B A
a |b b |b
1. 2. 3. 4.

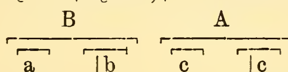
Bringt die zweite Gruppe zweimal das erste Motiv der ersten Gruppe, so entsteht der (selten vorkommende) Typus:

Halbsatz-Typus BA 2:



Bringt die zweite Gruppe ein neues Motiv zweimal, so ist eine thematische Beziehung der Gruppen auf einander freilich gar nicht vorhanden, aber durch die rhythmische Struktur immerhin die Symmetrie verständlich:

Halbsatz-Typus BA 3:



Beispiele seien:

Halbsatz-Typus BA 1.

B A

35. a b b b

J. Haydn, Deutscher Tanz.

Halbsatz-Typus BA 2.

B A

36. a b a a

(2) (4)

Halbsatz-Typus BA 3.

B A

37. a b c c

(2) (4)

J. Haydn, Menuett (Trio).

§ 6. Satztypen.

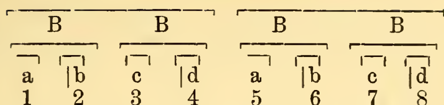
Nicht selten weist aber gleich der erste Thema-Aufbau noch längere Glieder auf, sofern die direkt in die Augen springende Nachahmung gleich viertaktige Halbsätze begreift z. B.

(Mozart.)

38.

Hier haben wir außer den markierten Schwerpunkten (𝅗𝅥) zu Anfang der Halbsätze noch drei verschiedene Motive, nämlich die auch abgesehen von der Melodie sich scharf gegen einander abhebenden:

Der dynamische Kontrast (f und p) sondert die vier zweitaktigen Gruppen scharf und hilft ihre aber ohnehin deutliche kreuzweise Korrespondenz erkennen. Es ist klar, daß wir hier den letzten möglichen Typus (BB 5) für den ersten viertaktigen Aufbau haben, nämlich eine Verbindung von zwei Gruppen des Typus B, die nichts mit einander gemein haben, sondern erst durch Nachahmung des ganzen Halbsatzes zu höherer Einheit verschmelzen:



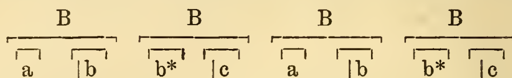
Ohne intime Beziehungen der vier Motive (a, b, c, d) ist diese Form indes kaum zu empfehlen; bei Mozart tritt doch auch eine gewisse Verwandtschaft des Inhalts von a mit b, wie von c mit d hervor (schon durch die gleiche Dynamik) d. h. die Verwandtschaft mit dem Typus AB3 oder BA3 ist offenbar; einen anderen Weg findet Beethoven in Op. 2. III im letzten Satz, wo er ähnlich baut:

39.

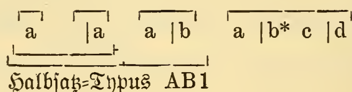
a b (2) c d (4) a b c d (8)

d. h. hier sind die Motive b und c verwandt, treten aber natürlich nicht in Symmetrie zu einander, vielmehr erscheint diese Verwendung desselben Motivs an zwei nicht

korrespondierenden Stellen nur als Mittel zur Verhütung zu großer Buntscheckigkeit. Das Schema ist also:



Je mehr Beziehungen zwischen den korrespondierenden Motiven der Halbsätze sich konstatieren lassen, desto mehr wird der Satz sich in eine zweimalige Wiederholung eines der früher betrachteten Halbsatz-Typen auflösen. Der Typus BB5 lehrt uns aber vor allem, wie eine über die Viertaktigkeit hinausgehende größere Bildung zu gewinnen ist, wie einem Halbsatze von schlichterem, nur zwei oder drei Motive aufweisendem Typus ein viertaktiger Halbsatz gegenübertreten kann, der nicht so scharf gegliedert ist wie der erstaufgestellte sondern in höherem Maße einheitlich erscheint. Die eigentliche Stelle der Verbindung mehrerer einander nicht nachgebildeten Motive ist und muß sein nicht zu Anfang sondern im letzten (größten) Gliede des symmetrischen Aufbaues, d. h. **Urtypus des achttaktigen Aufbaues** ist eigentlich:



Doch ist solcher Aufbau des Nachsatzes aus vier verschiedenen Motiven immerhin selten; meist ist auch der Nachsatz nach dem Halbsatz-Typus AB1 gegliedert, nur mit Verdeckung der Cäsuren.

Soviel ist wohl aus den bisherigen Aufweisungen klar geworden:

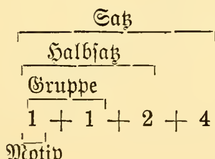
Ähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Unterscheidung, gliedert,

Unähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Verschmelzung, verbindet.

Die Bedeutung dieser Erkenntnis ist eine sehr große, allgemeine. Weitere Nutzanwendungen für die Formenlehre werden wir gleich und noch oft zu machen haben;

sie giebt aber zugleich wertvolle Aufschlüsse über das Wesen der Stilgattungen: der große Stil (der seriöse) wird die Ähnlichkeit der Motive meiden und auch wo sie doch immanent die Themenbildung bedingt, zu verbergen wissen, der kleine Stil (der graziöse, kapriziöse) wird sie im Gegenteil aufsuchen und hervorkehren; denn jener braucht große Linien, langen Atem, dieser will im Gegenteil durch Miniaturarbeit interessieren. Daß der seriöse Stil die motivische Konsequenz nicht entbehren kann, ergiebt sich aus dem für alle Kunst in erster Linie maßgebenden Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit; umgekehrt muß aber das kleine Detail, das Scherzo (Kapricen und Miniaturen aller Art) doch auch wieder sich großen Zügen einordnen, wenn es nicht wertloser Tand sein soll. Immerhin aber vermögen wir aus der Einprägung obiger Sätze großen Vorteil für unser allgemeines Wissen und Können zu ziehen.

Kehren wir nun zu unseren ersten Versuchen der Themenbildung zurück, so ergiebt sich zunächst für die Weiterspinnung des Typus A der allgemeine Gesichtspunkt, daß der Themenaufbau naturgemäß unter stetiger Festhaltung des Prinzips strenger Symmetrie zuerst die folgende achttaktige Bildung treiben muß:



die sich je nach dem Bau der Halbsätze (des Vordersatzes und des Nachsatzes) mannigfach spezialisieren kann. Die einfachste Form ist die bereits an Beisp. 38 aufgewiesene, daß der ganze Nachsatz auch motivisch eine korrespondierende Nachbildung des Vordersatzes ist. Wir wollen dieselbe allgemein

Satztypus A

nennen (Gruppentypus A im Großen).

Je nachdem nun die Halbsätze die Form [AA], AB, BB oder BA zeigen, wird das Gesamtbild des Satzes ein ganz

verschiedenes sein müssen, nämlich zunächst mit Zugrundelegung des Halbsatz-Typus AB:

Satz-Typus ABAB:

A B A B
1) a |a a |b a |a a |b
AB 1 AB 1

2) a |a b |a a |a b |a
AB 2 AB 2

3) a |a b |c(b*) a |a b |c(b*)
AB 3 AB 3

Bei diesen ist der Nachsatz ebenso scharf gegliedert wie der Vordersatz; da aber die Wiederkehr des Motivs a keineswegs genaue Wiederholung zu sein braucht (sie wird es nur selten sein), so wird die Einheitsbedeutung des Nachsatzes sich darin offenbaren, daß er nicht nur dieselben Motive aufweist wie der Vordersatz, sondern auch die Art ihrer Verknüpfung nachbildet, d. h. die *Gesamtkonturen des Vordersatzes nachzeichnet*. Diese Nachzeichnung braucht aber ebensowenig wie die Imitation des einzelnen Motivs eine notengetreue Wiederholung zu sein, sie kann weiter ausholen, kann teilweise oder gar ganz die Form der Umkehrung annehmen, einzelnes figurieren u. s. w. So erweist sich das Schema dieser beiden Typen als keineswegs so trocken, wie der erste Anschein meinen macht. Man sehe z. B. in Beethovens Op. 49. Nr. II den Anfang des Menuett, im Op. 54 den Anfang des ersten Satzes (ebenfalls Menuett; vergl. damit die späteren Wiederholungen des Hauptthemas, welche die vier Takte im Nachsatz reicher verzieren).

Ein Beispiel mit *transponierter* Nachbildung des Vordersatzes im Nachsatze diene zur Illustration des ersten Falles:

Satz=Typus ABAB1:

40. a a a b (2) (4)

(Beethoven, Op. 2, III.)

a a a b (8)

Der zweite könnte sich z. B. so ausnehmen:

Satz=Typus ABAB2:

41. a a b a (2) (4)

a a b a (8)

Der dritte erscheint im folgenden, nur zum Teil trans=ponierenden Beispiele:

Satz=Typus ABAB3:

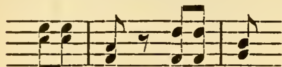
42. a a b c (b*)

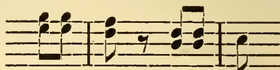
(Mozart, Sonate C-dur).

a a b* d (c*)

Hier beachte man, wie b und c trotz ihrer scharfen rhythmischen Unterschiedenheit von a doch aus diesen herausgewachsen sind, nämlich etwa statt:

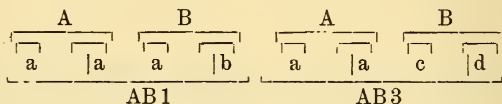
im Vordersatz: im Nachsatz:





Wir erinnern uns dabei dessen, was wir über die Notwendigkeit einer inneren Verwandtschaft der Motive bei äußerlicher Unterschiedenheit in Sätzen mit vielerlei Motiven oben sagen mußten.

Weitere Varianten des Typus ABAB entstehen durch Gegenüberstellung verschiedener Formen des Halbsatz-Typus AB im Vordersatz und Nachsatz z. B.:



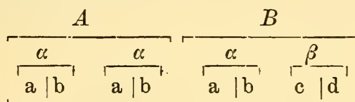
was sich so ausnehmen würde:



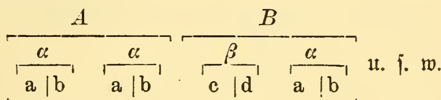
Ähnlich ergeben AB2 + AB1, AB3 + AB1, AB3 + AB2, AB2 + AB3 wohlverständliche Bildungen: für welche aber in der Litteratur Beispiele nur sehr schwer aufzutreiben sind. Ein Hauptzweck meiner vielleicht etwas trockenen theoretischen Untersuchung ist, zu Bewußtsein zu bringen, daß die Fülle der Möglichkeiten schier unerschöpflich und die stereotype Beschränkung der herkömmlichen Praxis auf einige wenige Typen keineswegs geboten ist.

Wesentlich anders gestaltet sich nun aber das Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz, wenn ersterer vom Gruppen-Typus B seinen Ausgang nimmt. Zweierlei Möglichkeiten kommen dann zunächst als die wichtigsten in Betracht, nämlich:

a) entweder wird der Aufbau in Zweitakt-Gruppen durch den ganzen Satz festgehalten, was für den achttaktigen Satz die Wiederholung sämtlicher Halbsatz-Typen in verdoppelten Größenverhältnissen ergiebt, z. B. die Erweiterung von AB1 (α, β seien aus zwei verschiedenen Taktmotiven gebildete Zweitakt-Gruppen):



oder die Erweiterung von AB2:



b) Der Nachsatz gliedert sich schärfer als der Vordersatz, d. h. er entwickelt sich nach dem Typus AB1 (mit ganz neuen Motiven oder mit teilweiser Benutzung des motivischen Materials des Vordersatzes):

Satz-Typus BBAB.

1) a | b a | b c | c c | d
BB1 AB1

2) a | b a | b a | a a | b
BB1 AB1

3) a | b a | b b | b b | c
BB1 AB1

4) a | b a | c a | a a | c
BB4 AB1

Einige Beispiele mögen die Bedeutung dieser Varianten darthun:

Satz-Typus $\alpha\alpha\alpha\beta$:

44.

a b a b

(2) (4)

(Beethoven, Op. 2, I.) α α

a b* c d

(8)

α* β

Satz-Typus BBAB1:

45.

B B

(2)

Haydn, Menuett.

c[a] c c d

A B

Satz-Typus BBAB2:

B B

46.

a b a b

tr

(2) (4)

Mozart, Sonate C-dur. BB1

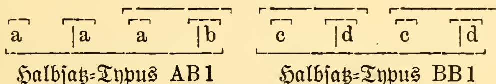
a a c(a) d

(8)

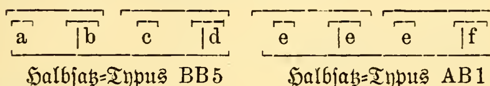
AB1 (AB3)

Seltenere Periodentypen sind die, bei denen sich der Vordersatz nach dem Halbsatz-Typus AB 1 aufbaut und der Nachsatz nach dem Halbsatz-Typus BB 1, oder diejenigen, bei welchen der Vordersatz sich nach dem Halbsatz-Typus BB 5 (d. h. ohne innere Imitation) aufbaut und der Natzsatz nach dem Typus AB 1 oder BB 1, also:

Satz-Typus ABBB 1:

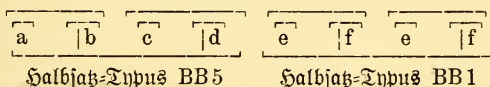


Satz-Typus BBAB 5:



Hier können die Motive e des Nachsatzes irgend einem der vier des Vordersatzes verwandt sein.

Satz-Typus ABBB 2:



Auch hier sind engere Beziehungen zwischen Motiven des Nachsatzes und solchen des Vordersatzes fast Notwendigkeit.

Beispiele der drei Typen sind:

Satz-Typus ABBB 1.
(Beethoven, Op. 22, 1. Satz.)

47. a a a b

(4)

Halbsatz-Typus AB 1.



Halbsatz-Typus BB1.



Satz-Typus BBAB5.
Beethoven, Op. 49, II.

48.



Halbsatz-Typus BB5.



Halbsatz-Typus AB1.



Das Beispiel ist insofern nicht ganz getreu mitgeteilt, als es den Vordersatz in der höheren Oktave wiederholt, ehe es den Nachsatz bringt, wird aber besser als ein selbsterfundenes die Brauchbarkeit des Typus erweisen.

Satz-Typus ABBB2.
Mozart, Sonate F-dur.
Andante.



Halbsatz-Typus BB5.



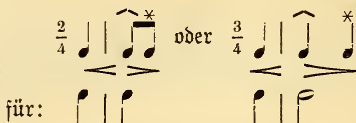
Halbsatz-Typus BB1.

Zu letzterem Beispiel ist zu bemerken, daß durch die ganz getreue und tonale (sequenzartige) Nachbildung des 5.—6. Taktes durch den 7.—8., in der höheren Terz die Schlußwirkung des Nachsatzes geschwächt wird, was Mozart benutzt, um einen weiteren Zweitakter darauf zu pfropfen, der in die Dominante moduliert; uns geht hier zunächst nur die immerhin, wenn auch nicht ganz befriedigend geschlossene 8taktige Periode an.

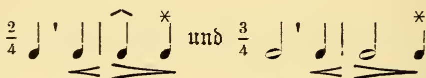
§ 7. Anschlußmotive.

Die bisher allein betrachtete Art der Motivverknüpfung, welche einem ersten ein zweites, ihm antwortendes, in Symmetrie zu ihm tretendes gegenüberstellt, ist zwar die einfachste, natürlichste und am leichtesten verständliche, denn sie ist nur die Potenzierung des Urmotivs ♩ | ♩. Aber wie auftaktlose Taktmotive mit weiblicher Endung jederzeit möglich sind, so sind auch Motivverbindungen möglich, welche in höherer Ordnung das Wesen der weiblichen Endung repräsentieren. Vergegenwärtigen wir uns, wie die weibliche Endung ins Große übersetzt zum Anschlußmotiv werden kann!

Die gewöhnlichsten weiblichen Endungen sind die die schwere Zeit nur teilenden (in kleinere Werte auflösenden), z. B.



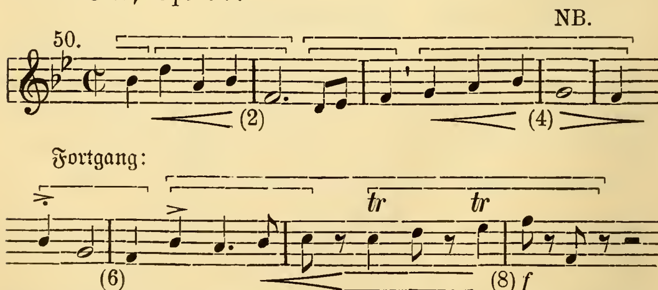
Auffälliger sind bereits die an die nächste schwere Zeit reichenden:



Allein damit ist die Grenze ihrer Ausdehnbarkeit keineswegs erreicht; ein Motiv, dessen Schwerpunkt den schweren Takt repräsentiert, kann mit einer weiblichen Endung bis in den folgenden leichten Takt hineinreichen:



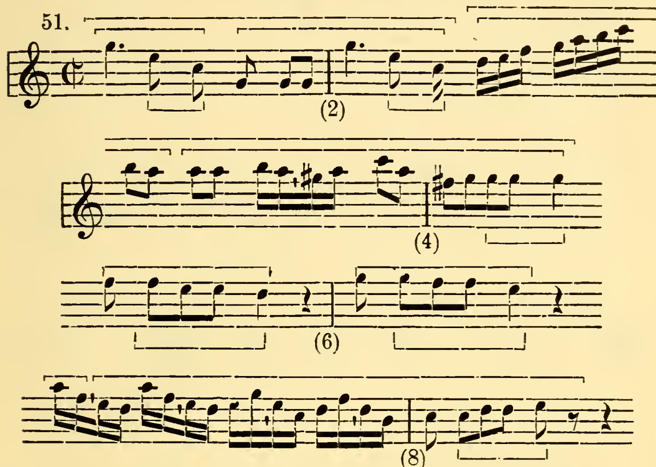
wodurch natürlich der Fortgang mit dem schweren Takt bedingt wird. Ein Beispiel ist der Anfang von Beethovens B-dur-Trio, Op. 97:



Hier beginnt der Nachsatz mit der Nachbildung der Endung des Vordersatzes und bewirkt somit, daß sein erster Takt als sechster verstanden wird, so daß das Überragen der weiblichen

Endung in das Bereich des Nachsatzes hinein doch keine Störung des Rhythmus mit sich bringt.

Die weibliche Endung wird nun aber ohne weiteres zum Anschlußmotiv, sobald sie tonreicher wird z. B. (Clementi, Op. 36, III):



Hier schließen sich an sämtliche Interpunktionsstellen, d. h. sowohl im Vordersatz als in dem gleichgebauten Nachsatz im 1., 2. und 4. Takt der Schwerpunktsnote kleine Motive an, deren Schwerpunkt die nächstfolgende (leichte) Zählzeit bildet, die also dem folgenden Motiv (wenigstens in derselben Stimme) keinen (oder doch nur Unterteilungs-) Auftakt übrig lassen (vgl. die unterwärts geklammerten Anschlußmotive). Von einfachen weiblichen Endungen unterscheiden sich solche Anschlußmotive um so mehr, je tonreicher sie sind und je mehr sie selbst noch weitere Untergliederungen erkennen lassen, je mehr sie der Endlinie der Melodiebildung beim Schluß widersprechen, je mehr sie die Harmonie fortbewegen. So sind die beiden ersten der obigen Anschlußmotive kaum als solche zu verstehen, werden vielmehr noch ganz analog wie etwa folgende weibliche Endung verstanden:



Das dritte ist bereits viel selbständiger, weil es nach der bereits völlig genügenden weiblichen Endung (fis g) mit dreifacher Wiederholung desselben Tones fortfährt. Ganz selbständig treten aber die Anschlußmotive des Nachsatzes heraus, so daß man versucht ist, das erste derselben gar nicht als Anschlußmotive sondern vielmehr als weiterführende, als Ansätze neuen Auftakts anzusehen. Das zweite ist aber ohne allen Zweifel Anschlußmotiv, da seine beruhigende Tendenz unverkennbar ist; das letzte endlich hebt sich gar noch einmal wie zu neuer Weiterbildung (zu der es aber nicht führt) aus dem abschließenden Tonartgrundton zur Terz empor.

Ein anderes frappantes Beispiel von Anschlußmotiven giebt der letzte Satz von Clementis Sonatine, Op. 38, II:



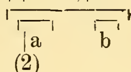
Fast der ganze Satz ist in dieser Weise aufgebaut. Hier haben wir nun aber ganz gewiß nicht mehr angehängte Unterteilungsmotive, sondern wirkliche Taktmotive vor uns; das an den vierten Takt sich anschließende strebt energisch aus dem Banne des Vordersatzes heraus, kann aber doch nicht zum Nachsatz gerechnet werden. Man kann sich daher der Einsicht nicht verschließen, daß es außer den beiden in § 4—6 dem Aufbau der Halbsätze und Sätze zu Grunde gelegten Gruppentypen



noch einen dritten Gruppentypus giebt, bei welchem das leichte Motiv sich an das vorausgehende schwere anlehnt; wir

bezeichnen auch in solchen Fällen den schweren Takt als den zweiten, auch wenn er thatsächlich der zuerst auftretende ist:

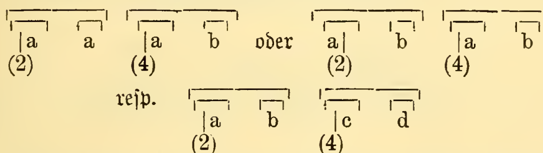
Gruppentypus C:



Da b auch eine Nachahmung von a sein kann, so nimmt derselbe auch oft die Gestalt |a a an.
(2)

Je nachdem dieser Typus rein durchgeführt oder mit dem ersten oder zweiten kombiniert wird, ergiebt er neue Halbsatz-Typen, vor allem also die reinen:

Halbsatz-Typus CC:



Durch Kombination zweier solchen Halbsätze des Typus CC entsteht ein neuer Satztypus:

Satztypus CCCC:

(Gruppentypus C durchgeführt.)

Beispiel (Kuhlau, Sonatine, Op. 59, III, letzter Satz):

53. NB.
a b(a*) a b c(a*)
(2) (4)

c c d
(8) (weiblicher Schluß.)

Hier ist auch der Nachsatz ganz gleicher Konstruktion (Halbsatz=Typus CC), nur daß die Nachahmung des Motivs c, das eigentlich identisch mit a und b ist, noch strenger ausfällt. Man könnte glauben, daß der Typus der bekannte gewöhnlichste AB1 wäre, wenn nicht Kuhlau durch die Takte 9—16 die hier gegebene Auslegung bestätigte; dieselben lauten nämlich:



d. h. der Fortgang mit dem schweren (2.) Takte erweist die Richtigkeit der Annahme völligen Schlusses (8.—9. Takt) für die erste Periode.

Oben an der mit NB. bezeichneten Stelle ist das g wohl als doppelt bezogen zu verstehen, gleichzeitig Schlußnote des Motivs b, aber auch (antizipiert) Anfang des Motivs c (𝅗𝅥 ♫ | ♪ 𝄾) so daß es Accent verlangt.

Ein anderes vortreffliches Beispiel desselben Typus giebt Kuhlaus Op. 55, III, 1. Satz:



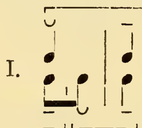
Auch das Trio des Menuett in Beethovens Op. 10, III ist ein Beweis für die Existenz des Typus:

55.

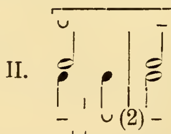
Daß diese reine Form verhältnismäßig selten ist, kann uns nicht wundern; denn da wir die Folge zweier gleichen oder verwandten Motive der Ordnung leicht-schwer als die leichtest verständliche Form der Gruppenbildung erkannten (Gruppentypus A: = a | a) und auch die Verbindung zweier verschiedenen Motive zu einer Gruppe in derselben Ordnung noch leicht verständlich und häufig vorkommend fanden (Gruppentypus B: = a | b), so unterliegen alle Themenansätze mit dem Gruppentypus C leicht der Verwechselung mit einem der andern Typen. Leicht verständlich und häufig angewandt sind dagegen gemischte Typen, welche die Gruppenbildung schwer-leicht nicht zu Anfang, sondern erst im Laufe des Aufbaues, besonders im Anschluß an die Hauptschlußwerte (2., 4. und 8. Takt) bringen. Da aber ein Anschlußmotiv dem weiteren Fortgange den leichten Takt wegnimmt (vgl. oben sämtliche Beispiele des Satztypus C), die Halbsätze aber

gewöhnlich gleiche Anfänge haben, so bedingt nicht nur die strenge Durchführung des Gruppentypus C, sondern auch seine teilweise Benutzung meist den Beginn mit dem schweren Takt. Wir müssen daher dieser bisher von uns beiseite gelassenen, in der That aber sehr wichtigen und sehr häufigen Art des Themenanfangs nun zusammenhängend eine ausführlichere Berücksichtigung widmen, nicht nur sofern sie den Gruppentypus C einführt, sondern auch, soweit sie nur prokatalektische (am Anfang unvollständige) Formen der einfacheren Halbsatztypen AB und BB ergiebt.

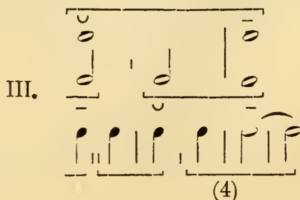
Erinnern wir uns der zunächst an kleineren Bildungen (S. 16) gewonnenen Einsicht, daß überall, wo zu Anfang die leichte Zeit fehlt, die schwere leicht ist im Verhältnis zur nächsten schweren, so erschließt uns die Reihe der folgenden Bildungen die Bedeutung der Anfänge mit dem schweren (zweiten) Takte, ja die von Anfängen mit noch schwereren Werten:



(das erste Achtel ist zwar schwer gegenüber dem zweiten Achtel, die erste Zählzeit aber leicht gegenüber der zweiten)



(die erste Zählzeit ist zwar schwer gegenüber der zweiten Zählzeit, der erste Takt aber leicht gegenüber dem zweiten Takt)



(der erste Takt ist zwar schwer gegenüber dem zweiten, der erste Gruppenschwerpunkt aber leicht gegenüber dem zweiten).

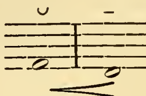
Da leichte Werte zunächst — rein rhythmisch betrachtet — Auftakt sind, sofern nur etwas folgt, zu dem sie Auftakt sein können, so bedingt der Beginn mit einer schweren Zeit, also das Fehlen des ersten Auftakts, stets eine Ungleichheit der effektiven Ausdehnung der zur höheren Einheit zusammengeschlossenen Glieder, die so groß sein kann, daß man dem ersten Gliede der Symmetrie den Namen eines Motivs, resp. in vergrößertem Maßstabe den einer Gruppe, ja eines Halbsatzes absprechen muß. Beispiele mögen das klarer machen (Mozart, Sonate facile):



Hier sind die mit *α* bezeichneten Glieder Taktmotive, die mit b bezeichneten Unterteilungsmotive, während die mit a bezeichneten Einzeltöne nicht wohl Unterteilungsmotive genannt werden können, da für sie die Unterteilung gar nicht in Betracht kommt; daß von dem Viertel g im ersten Takt sich die zweite Hälfte ablöst, um ein Unterteilungsmotiv herzustellen, dessen Schwerpunkt das zweite Viertel bildet, ändert nichts an der Thatsache, daß das g selbst nur Auftakt zu e ist; von einem Unterteilungsmotive zu reden, dessen Schwerpunkt dieses beginnende g wäre, hat daher keinen Sinn. Wir ahnen hier bereits, was es mit allen Prokatalexen (Anfängen mit einem Ende!) auf sich hat. Als zweites Beispiel diene das folgende (Haydn, D-dur-Symphonie):



Hier ist α eine Gruppe von zwei Takten der Ordnung leichtschwer; b ist ein vollständiges Taktmotiv; a (fis) aber kann nicht als Taktmotiv bezeichnet werden, ist vielmehr nur in höherem Sinne Auftakt (zu d), etwa als wenn einfach da stände:



Und nun begreifen wir auch, daß der Anfang mit dem schweren Takt ganz ebenso zu verstehen ist. Es steht aber nichts im Wege, daß der beginnende schwere Takt gemeinen Auftakt hat: die Bildung wird so lange eine analoge sein, wie der Auftakt nicht so groß wird, daß er den Schwerpunkt eines leichten Taktes enthält.

Beethoven, A-dur-Symphonie.

58. zu III.

α β

a b c

(2) (4) weibliche Endung.

α β

a b b NB.

(8) Anschlußmotiv.

Hier ist β nur eine Gruppe des Typus II, aber mit in den nächsten (5.) Takt überragender weiblichen Endung, b und c sind die dieselbe konstituierenden Taktmotive, a dagegen ist ebenfalls nur ein Taktmotiv, muß aber in dem viertaktigen Halbsatz zugleich die erste Gruppe vertreten (α); den Namen Gruppe müssen wir ihm aber wiederum versagen, da ihm das Merkmal einer solchen, das Vertretensein zweier Taktschwerpunkte fehlt. Es ist also nur die Markierung einer Gruppe durch ihren schweren Takt. Der die

Symmetrie herstellende zweite Halbsatz (Nachsatz) ist ganz ebenso gebaut, nur wächst die weibliche Endung zu einem wirklichen Anschlußmotiv aus.

Wir unterlassen es nachzuweisen, wie auch ein Halbsatz nur markiert, d. h. durch die schwere Gruppe vertreten sein kann; natürlich ist da noch mehr als im letztbetrachteten Falle die Einführung weiblicher Endungen und ausgebildeter Anschlußmotive nahe gelegt. Alle sogenannten Anfänge ex abrupto, d. h. solche, die uns gleich mitten in einen Satz hinein versetzen (der schnell zu Ende kommt, um einem neuen Aufbau Platz zu machen), sind hierauf zurückzuführen. So sind z. B. die vier Einleitungstakte von Webers C-dur-Sonate gleichsam nur Nachsatz:

59. I. Thema.

ff (6) (8) (1)

($D\!\!\!/^{9>}$) *Sp* .. S^6 D^7 *T* *T*

denn die Anfangsharmonie ist für einen schlichten Themenanfang viel zu kompliziert ($a\!\!\!/^{9>}$ als Dominante des D-moll-Accords, der selbst nur eine scheinkonsonante Form der Unterdominantharmonie f^6 ist). Ähnlich, aber komplizierter, ist die Erklärung des Anfangs von Beethovens Op. 31, III. Die beginnenden beiden die Subdominantharmonie ausprägenden Motive wirken etwa als Schluß des Vordersatzes; unter Zuhilfenahme des Rückganges vor der Reprise läßt sich der Satz etwa so ergänzen:

60.

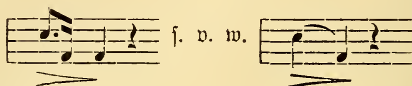
(2) (4) (4a)

T S^6 ..

(6) (6a) (8)

.. ($D\!\!\!/^{9>}$) D^6_4 $\overset{+}{..}$ *T*

d. h. der Einsatz erfolgt mit dem vierten Takt (ohne Auftakt: Markierung des Vordersatzes nur durch seine Schlußnote — also reine Form der Erweiterung der oben betrachteten 3 Fälle des Beginns mit dem schweren Wert), aber dieser Takt wird wiederholt. Will man lieber die Endung für weiblich halten



so ändert das nichts an der Erklärung des Aufbaus; die erste Gruppe des Nachsatzes (5.—6. Takt) ist sodann verdoppelt (sie könnte so folgen, wie sie ohne die geklammerten 2 Takte aussieht). Solcher Mittel der Verlängerung der Dauer der Sätze werden wir weiterhin mehr zu konstatieren haben.

Auch der Anfang von Beethovens Op. 31, II ist wohl ähnlich zu erklären, entweder:



worauf der Fortgang ebenso mit dem zweiten Takte ansetzt. Vielleicht ist aber der Anfang sogar nicht als zweiter, sondern als vierter Takt zu verstehen, d. h. als



also wirklich ebenfalls nur als Markierung des Vordersatzes durch seinen schwersten Wert. Die Mittel, durch welche die dieser ersten ähnliche zweite Periode auf 15 Takte und die erste Periode des eigentlichen Hauptgedankens sogar auf 20 Takte erweitert wird, werden wir weiterhin zu erörtern haben. Ehe wir aber Abweichungen vom schlichten symmetrischen Aufbau erklären und deren Handhabung lehren können, müssen wir durch Betrachtung der harmonischen Bedingungen der Formgebung eine sicherere Basis für die Erzielung, resp. Vermeidung von Schlußwirkungen gewonnen haben.

---

2. Kapitel.

Die Stellung der Harmonie im Satzbau.

§ 8. Schwere Zeiten als Träger der Harmoniewirkungen.

Zunächst ist allgemein zu konstatieren, daß, je schwerer ein Wert ist, desto mehr er einen Wechsel der Harmonie erwarten läßt, mit andern Worten: die Zeitmomente, auf welche vorzugsweise neue Harmonien eintreten, sind die Schwerpunkte der Motive, Gruppen und Halbsätze; je größer das Glied, desto mehr wirkt der verfrühte Eintritt der für die schwere Zeit gedachten Harmonie auf die leichte synkopisch (als Antizipation). Die Bedeutung dieses für die harmonische Formgebung grundlegenden Satzes müssen wir durch ein paar Beethovensche Beispiele erhärten, welche die Harmoniewirkungen antizipieren:

E-moll-Sonate, Op. 90.

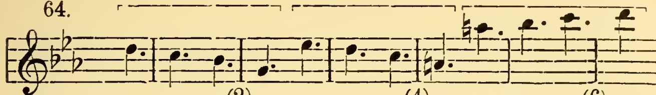
62.

E-moll-Sonate, Op. 111, Schluß.

63.

Für die Glieder des musikalischen Aufbaues ist also nicht Einheit der Harmonie das Gewöhnliche, d. h. wenn von Takt zu Takt oder alle zwei Takte die Harmonie wechselt, so hält sich doch gewöhnlich nicht das ganze Taktmotiv oder die ganze zweitaktige Phrase in derselben Harmonie, sondern der Auftakt setzt in der Harmonie des vorausgehenden Schwerpunktes an, und **der Schwerpunkt bringt eine neue Harmonie.**

Beethoven, Op. 7.



b+ es⁶ .. f⁷ .. b+

Funktionen: *T*_______ *S*__________ *D*__________ *T*

Erst seit Schumann ist die **Hineinziehung** des **Auftaktes** in die **neue Harmonie** häufiger geworden; man erinnere sich z. B. an Brahms' F-dur-Symphonie:

65. 8va



a+ .. f+ .. h⁷

Funktionen: *T*_______ *S*________ *D*⁷_____



Hier treten sämtliche Harmonien (mit Ausnahme der letzten) mit $^1/_4$ Auftakt ein.

Man begreift derartige Stellen, die seltsam aufregend wirken, erst vollständig, wenn man sich klar macht, daß eigentlich die neue Harmonie erst auf die folgende schwere Zeit wirklich voll gilt und auf die leichte (den Auftakt) gleichsam nur voraus einsetzt (**antizipiert** wird).

§ 9. Die Bedeutung der zeitlichen Abstände der Harmoniewirkungen für den Charakter eines Tonstücks.

Ob nun aber die Harmonie von Zählzeit zu Zählzeit oder von Takt zu Takt oder von Gruppe zu Gruppe wechselt (gleichviel ob regulär auf die schweren Zeiten oder aber irregulär auf die Einsätze der Gliedanfänge), ist für den formalen Aufbau zunächst nicht von Einfluß, d. h. es ist ebensowohl möglich, die im vorigen aufgewiesenen Halbsatz-

Typen ganz innerhalb einer und derselben Harmonie, oder aber mit reichen Harmoniewechseln selbst schon innerhalb der einzelnen Taktmotive zu bilden.

Dagegen ist aber der kürzere oder längere Abstand der Harmoniewechsel von allerhöchster Bedeutung für den Charakter (das Ethos) des Themas. Allgemein kann man etwa folgende Gesichtspunkte aufstellen:

a) Häufige Harmoniewechsel in kurzen Abständen bedeuten schnelle Entwickelung, rasches Fortschreiten, sind daher besonders dem Allegro eigen, während größere Abstände der Harmoniewechsel eins der den Charakter des Adagio konstituierenden Elemente sind.

b) Häufige Harmoniewechsel ermöglichen gehäufte Kadenzen, d. h. gliedern stark, begünstigen daher die Miniaturarbeit, eignen Sätzen des kleinen Stils (Allegretto, Andantino), während die durch längere Reihen von Takten festgehaltenen Harmonien einen Zug ins Große geben, langatmige Entwickelungen begünstigen, wie sie die ersten und die langsamen Sätze der Sonaten und Symphonien erstreben.

Beide Definitionen widersprechen scheinbar einander; denn zunächst scheint es unmöglich, einen langatmigen Allegrosatz zu schreiben, wenn der Allegrocharakter durch gehäufte Harmoniewechsel, die Langatmigkeit aber durch seltene begründet werden soll. In der That wäre die Kombination unmöglich, wenn nicht außer den gedrängteren oder weiter auseinandergerückten Harmoniewechseln noch andere Mittel diese Charaktere zum Ausdruck brächten. Von solchen anderweiten Hilfsmitteln zur Konstituierung des Charakters sind die wichtigsten:

1) Das Tempo, d. h. die effektive Dauer der Zählzeiten, welche bekanntlich etwa zwischen 60 und 120 in der Minute schwankt.

2) Die melodische Zeichnung, d. h. die allgemeinen Konturen der Motive, Gruppen und Halbsätze, welche bei Sätzen des großen Stils (gleichviel ob langsamen oder schnellen!) große Linien aufweisen und zwar nicht nur weite Strecken des Tongebietes durchlaufende, sondern — und das ist das wichtigste — für solches Durchlaufen längere Zeiträume beanspruchende.

Rhythmik und Dynamik sind nur sekundäre Hilfsmittel, jedenfalls ist ihre Charakteristik keine unzweideutige, sowenig wie die effektive Geschwindigkeit der Tonfolgen entscheidend für den Charakter ist. Die Figuration eines Adagio kann sich fortgesetzt in schnelleren Werten bewegen als das ausgesprochenste Allegro oder Presto, kann auch die hüpfendsten Rhythmen durchführen, ohne den Charakter des Adagio zu verwischen; umgekehrt kann ein Allegrosatz an Stelle der allerdings meist für ihn charakteristischen heftiger fluktuierenden Dynamik, langsame Schwellungen und Minderungen annehmen (welche anschließend an die großen Linien der Melodik dann den großen Zug in die Entwickelung bringen) und ein Adagio kann schnellen Wechsel der Dynamik und plötzliche kurze Umläufe bringen, ohne daß es aufhört, ein Adagio zu sein.

Um die wechselseitige Verstärkung, Stellvertretung, resp. den Widerstreit und die Kompensation der hier zusammenwirkenden Faktoren zu begreifen und festere Anhaltepunkte für die Lehre zu gewinnen, vergleichen wir ein lebhaft figuriertes Adagio mit einem große Linien aufweisenden Allegro und zwar wählen wir dazu die am lebhaftesten figurierte Form des ersten Thema des Adagio der B-dur-Symphonie Beethovens:

pp

und den Anfang des Finale der C-moll-Symphonie desselben Meisters:

Allegro. 67. (c. 8ve)

Tutti.

ff

(2)

(4)

Zunächst müssen wir uns darüber klar werden, daß nicht die Dynamik (pp) es ist, was diesem Adagio seine feierliche Weihe giebt; denn letztere bleibt ebenso unverändert beim fortissimo, das der Satz mehrmals erreicht (Takt 40 und 50). Vielmehr macht in erster Linie die effektive Dauer der Zählzeiten ihre Macht geltend. In der mir vorliegenden Partitur ist für das Adagio ♪ = 84, für das Allegro 𝅗𝅥 = 84 vor-

geschrieben; wäre diese Bezeichnung völlig zutreffend, so würden die Zählzeiten beider Sätze von gleicher Dauer sein, d. h. das Tempo hätte gar keinen Anteil an der Wirkung. Nun versteht es sich aber eigentlich von selbst, daß wir in dem Adagio nicht nach Achteln, sondern nach Vierteln zählen müssen, da sich die Melodie in Vierteln bewegt; dann ist aber der Zählwert 42 M. M., was fast die doppelte Dauer der normalen Pulsgeschwindigkeit beträgt. Vielleicht ist diese Metronomisierung sogar zu langsam, während das Tempo des Allegro der normalen Pulsgeschwindigkeit so nahe steht, daß es vielmehr als Andante (normales Tempo) wirken müßte, wenn nicht gleich vom dritten Takte ab sich die halbtaktige Motivbildung einstellte, d. h. je zwei Viertel (ein leichtes und ein schweres) selbständige Motive bildeten; bedenkt man dies, so ist man versucht, die Dauer der Halben noch zu vergrößern, so daß es möglich wird, die Viertel noch als Zählzeiten zu verstehen. Die Takt 13 zuerst auftretenden Motive:



treten mit ihren scharfen Wechseln von Tonika und Dominante viel zu selbständig heraus, als daß man sie nur als leichte Kräuselungen über dem Hauptwogenschlag der Bewegung in Halben empfinden könnte. Vergleichen wir damit die Bewegung in Sechzehnteltriolen, welche die obige Figuration des Adagio in den begleitenden Streichinstrumenten gleich zu Anfang, vom dritten Viertel des ersten Taktes an aber auch in der Melodie aufweist, und fragen wir uns, ob sie uns nicht den Verfolg von Achteln als Zählzeiten nahe legen:





Da sehen wir allerdings die harmonischen Vorbedingungen insofern günstig, als thatsächlich fast durchweg auf die Einsatzzeit jedes Viertels die Auffassung einer neuen Harmonie möglich ist. Aber — ist sie notwendig? Diese Frage, welche wir für die letztnotierten Motive des Allegro bejahen mußten, müssen wir für das Adagio entschieden verneinen. Der stationäre Baß mit seinem festgehaltenen es und b, zwischen welche sich ein einziges Achtel as einschiebt, ferner die streng sekundweise Führung der Stimmen sind Veranlassung genug, die Harmoniebewegung in größeren Abständen zu suchen und den sich ergebenden Zwischenharmonien nur Durchgangsbedeutung beizumessen, nämlich:

70.

(2) (4)

Baß: Es ——— As B ———

Funktionen: *T* .. *S* | *D* *T Sp* *T*

= *S T S TD* |.. *T*

d. h. wir haben (der ursprünglichen Fassung des Themas entsprechend) Harmoniewechsel vom Auftakt zum Schwerpunkt jedes Taktmotivs, nur das letzte Taktmotiv giebt zwei Unterteilungsmotive an die Hand. Von besonders bedeutsamer Wirkung ist die lange weibliche Endung des zweiten Taktmotivs. Die weichen Linien der Figuration des Themas verdienen noch besondere Beachtung; es ist nur ein leicht gewelltes Hingleiten über die Hauptlinien der eigentlichen Melodie, die man auch selbst bei den Staccatosechzehnteln nicht einen Augenblick aus dem Bewußtsein verliert.

Auch die Mittelcharaktere des kurzgegliederten Langsamen oder doch mäßig Bewegten (Andantino, Allegretto, Andante

con moto, Adagietto u. s. w.) wollen wir an einem Beispiel kurz auf die Beteiligung der verschiedenen Faktoren der Wirkung prüfen. Ich wähle das Andante con moto der C-moll-Symphonie:

71.

Hier haben wir Harmonie genug, mit Ausnahme des ersten (und dritten) in allen Taktmotiven Harmoniewechsel, in der zweiten Gruppe durch Umdeutung von des⁶ in f^VII eine Wendung zur Paralleltonart F-moll (Halbschluß auf c+), im Nachsatz die Rückwendung über B-moll (⁰f wird wieder in des⁶ zurückgedeutet). Die scharf markierten Unterteilungsmotive (♪ | ♪), die häufige Wendung der Melodiebewegung im Großen wie im Kleinen übersehe man nicht:

72. Melodik der Gruppen:

Melodik in Taktmotiven:

Wie die Unterteilungsmotive weiteren Zickzack in diese Bewegung bringen, sehen wir an der obigen vollständigen Notierung. Die Dynamik hat sich natürlich der kurzen Gliederung anzuschließen. Daß das Tempo, die weder sehr

langsame noch schnelle Bewegung der Zählzeiten, wesentlich den Charakter vervollständigt, bedarf nicht mehr des Hinweises.

§ 10. Harmonie als formbildendes Element.

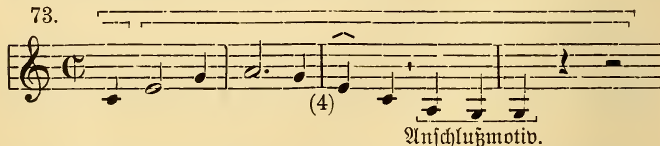
Wie der Wechsel der Harmonie zur schärferen Gliederung wesentliche Hilfe leistet, haben wir gesehen; man übersehe aber nicht, daß scharfe Gliederung nicht nur von Gruppe zu Gruppe, sondern auch von Takt zu Takt, ja noch weiter ins kleine gehend ohne Beihilfe der Harmonik, d. h. innerhalb derselben Harmonie möglich ist. Die Mittel der Gliederung sind dann:

a) Pausen (resp. scharfes Absetzen der Endnoten),
b) längere Endnoten,
c) Änderung der Richtung der Melodiebewegung.

Weiterer Beispiele hierfür bedarf es nicht, die Litteratur bietet solche auf jeder Seite; wohl aber müssen wir uns nun fragen, wenn, wie wir oben sahen, der Eintritt der für die schwere Zeit bestimmten Harmonie auf die leichte synkopisch wirkt, ob dann nicht auch solchem längeren Aufbau innerhalb derselben Harmonie, der doch naturgemäß von leicht zu schwer in immer höheren Potenzen fortschreiten muß, eine ähnliche Wirkung eigen ist?

Das ist nun aber ganz und gar nicht der Fall. Solange ein Harmoniewechsel überhaupt noch nicht stattfand, hat gleichsam die Harmonie auch noch keinen Anspruch auf Fortschreitung in bestimmten Zeitmomenten. So baut Beethoven im Hauptthema der dritten Leonoren-Ouvertüre zwei viertaktige Halbsätze innerhalb der Harmonie der Tonika (c+) auf:

73.





Es ist dies zugleich ein schönes Beispiel für den Anfang mit dem schweren (2.) Takt, d. h. die erste Gruppe ist nur durch ihre Schwerpunktsnote markiert, wodurch die zweite einen überaus reichen Auftakt ($^7/_4$) erhält und, da der zweite Halbsatz ebenso ansetzen soll, auch eine weibliche Endung mit ausgebildetem Anschlußmotiv. Durch dieses Beharren in der Harmonie gewinnt Beethoven das Fundament für einen gigantischen Aufbau (er hält die folgenden 24 Takte hindurch über dem Baßton c die Dominantharmonie g^7 fest, sie gewaltig steigernd, so daß endlich der Hauptgedanke ff wieder beginnt).

Sobald aber der erste **Harmoniewechsel innerhalb eines Themagliedes** stattgefunden hat, erwarten wir an korrespondierender Stelle wiederum Harmoniewechsel, gleichviel ob dies Themaglied ein Taktmotiv, eine Gruppe oder ein Halbsatz, ja ob es nur ein Unterteilungsmotiv ist. Man sehe in der dritten Leonoren-Ouvertüre nach, wie Beethoven allmählich seine Kreise enger zieht, wie er zuerst auf die Schwerpunkte der viertaktigen Halbsätze die Harmonie wechselt:

74.

sodann zum Harmoniewechsel von Takt zu Takt überspringt:

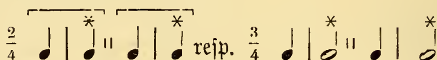
75.

und endlich selbst innerhalb der halbtaktigen Unterteilungsmotive die Harmonie regelmäßig wechselt:

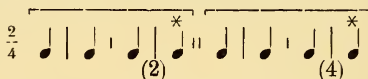


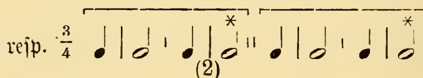
Man brachte wohl in obigem Satze die Beifügung „innerhalb eines Themagliedes"; denn der Neuansatz eines Themagliedes in einer anderen Harmonie stellt solche Anforderung nicht. Die in Frage kommenden Stellen sind also:

der Taktschwerpunkt:

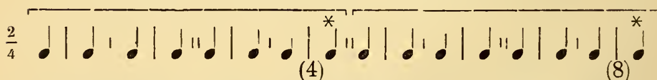


der schwere Takt (Gruppenschwerpunkt):



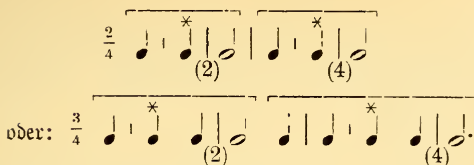


die schwere Gruppe (Halbsatzschwerpunkt):



alle diese natürlich mit der Möglichkeit der Bildung weiblicher Endungen oder Anschlußmotive. Der eigentliche Träger der Harmoniewirkung ist auch bei diesen größten Bildungen stets der Taktanfang (die schwere Zählzeit des schweren Taktes der schweren Gruppe).

Aus solcher Beobachtung folgt aber, daß Harmoniewechsel von einer schweren Zeit zur folgenden leichten nur Nachbildung verlangt, wenn die leichte Zeit zum zweiten (antwortenden) Gliede einer Symmetrie gehört, also hier bei *:



z. B. (Mozart, Sonate D-dur):



Hier ist überall die mit * bezeichnete Zählzeit Auftakt des schweren Taktes. Dagegen kommen Harmoniewechsel, die nach Abschluß einer Symmetrie im Übertritt zu einem neuen Gliede stattfinden, nur für die Nachbildung in Betracht, sofern damit das zweite Glied einer noch größeren Einheit begonnen wird, die in ihrer Gesamtheit ebenfalls wieder nachgebildet wird. Denn andernfalls ereignet sich eben der Harmoniewechsel nicht innerhalb eines Themagliedes, sondern zwischen dem Ende des einen und dem Anfange eines andern. Somit ist also ein stattfindender oder nichtstattfindender Harmoniewechsel zwischen dem Ende des Vordersatzes und dem Beginn des Nachsatzes nur nachzuahmen, wenn die ganze Periode nachgebildet wird, also ein Vordersatz größerer Dimension ist.

Wenn nun auch nach allem, was wir gesehen, eine unendliche Mannigfaltigkeit des harmonischen Inhalts der betrachteten Formenansätze möglich ist, so giebt es doch auch in dieser Hinsicht gewisse einfachste Typen, auf welche die komplizierten zurückzuführen sind, resp. denen gegenüber letztere als Abweichungen erscheinen. Betrachten wir dieselben zunächst ohne Rücksicht auf ihre räumliche Ausdehnung im metrischen Schema, so haben wir zwei Harmoniemotive als die ursprünglichen, einfachsten zu unterscheiden, nämlich

a) das positive, entwickelnde, das Heraustreten aus der tonischen Harmonie in eine andere, gegen sie verständliche.

b) das negative, rückbildende, die Wiederkehr von einer fremden Harmonie zur tonischen.

Innerhalb des Bereiches der leitereigenen Harmonik ergeben sich hieraus vor allen zwei positive Motive:

I. Tonika-Dominante (in C-dur: c^+—g^7),
II. Tonika-Subdominante (in C-dur: c^+—f^6)

und zwei negative:

III. Dominante-Tonika (in C-dur: g^7—c^+),
IV. Subdominante-Tonika (in C-dur: f^6—c^+).

Die weiter kombinierbaren:

Subdominante-Dominante (in C-dur: f^6—g^7),
Dominante-Subdominante (in C-dur: g^7—f^6)

sind zunächst weder unter die positiven noch unter die negativen zu rechnen, da beide nur von einer Seite der Tonika zur andern umspringen und sich weder von ihr weg noch zu ihr zurückwenden. Wir lassen dieselben einstweilen beiseite; ihr Sinn wird sich uns weiterhin erschließen (§ 11).

Suchen wir nun die *natürlichen Beziehungen zwischen den harmonischen Motiven und den metrischen Elementen der Formgebung* auf, so ergiebt sich als die einfachste und selbstverständliche, daß *ein positives und ein negatives Harmoniemotiv zu einander in Symmetrie treten*, d. h daß ein erstes Glied die *Wegwendung von der Tonika* und ein zweites die *Rückkehr zu ihr* bringt; ja wir können weiter gehen und selbst *innerhalb der tonischen Harmonie* die melodische Fortbewegung vom Haupttone zur Oktave, Quinte oder Terz als natürlichen Inhalt einer ersten Aufstellung ansehen und die Rückkehr zum Haupttone als den natürlichen Inhalt des die erste Symmetrie abschließenden Gliedes. So erhalten wir als harmonisch-melodische Urelemente der Formgebung:

Aufstellung: 1 8 — Antwort: 8 1

" 1 5 — " 5 1

" 1 3 — " 3 1

oder im Mollsinne:

Aufstellung: I VIII Antwort: VIII I

" I V " V I

" I III " III I

Dieselben erklären zugleich, in wiefern die melodische Umkehrung als eine Form der Nachahmung angesehen werden muß. Umkehrung ist von Hause aus harmonische Rückbildung. Wie es daher möglich ist, bereits ein Stück Form mittels Bewegung innerhalb der tonischen Harmonie zu füllen, verstehen wir nun auch.

Schreiten wir nun aber zur Veränderung der Harmonie fort, so finden wir die Harmoniemotive:

a) im reinen Dursinne:

Aufstellung: T — | D Antwort: D — | T

b) von Dur aus nach der Mollseite sich wendend:

Aufstellung: T — | S Antwort: S — | T

oder: " T — | ^{0}S " ^{0}S — | T

c) im reinen Mollsinne:

Aufstellung: ^{0}T — | ^{0}S Antwort: ^{0}S — | ^{0}T

d) von Moll nach der Durseite sich wendend:

Aufstellung: ^{0}T — | ^{0}D Antwort: ^{0}D — | ^{0}T

oder: " ^{0}T — | D^{+} " D^{+} — | ^{0}T

§ 11. Schluß. Halbschluß. Trugschluß.

Werden die hier aufgestellten Antworten symmetrisch zu den zugehörigen Aufstellungen gruppiert, so haben sie An=

spruch auf den Namen Schluß. Die vollkommenste Schlußwirkung erzielen natürlich in Dur wie in Moll die reinen Formen (D — T und ^{0}S — ^{0}T), bei denen nicht durch die Richtung des Schrittes nach der gegensätzlichen Seite (von Dur nach unten, von Moll nach oben) ein Moment des Widerspruchs gegeben ist, das sich durch den bloßen Widerruf nicht ganz rückgängig machen läßt. Doch stehen dem Schritte von der Durtonika zur Dur-Dominante und von der Molltonika zur Moll-Subdominante am nächsten die beiden Schritte, welche bei der Wendung nach der Gegenseite nicht zu einem anderen Haupttone fortschreiten, sondern gleichsam sich nur auf dem tonischen Hauptton umdrehen und von der Tonika zu ihrem Gegenklange übergehen, die beiden Seitenwechsel T^+ — ^{0}S und ^{0}T — D^+, die auch als Rückwendungen vollkommene Schlußkraft haben. Wir haben also die Stufenfolge:

schlichter Quintschluß { D—T. / ^{0}S—^{0}T.

Seitenwechselschluß { ^{0}S—T^+. / D—^{0}T.

Gegenquintschluß { S—T. / ^{0}D—^{0}T.

Es stellt sich aber weiter heraus, daß von den Kombinationen von Harmoniemotiven, von denen nicht eines die einfache Rückbildung des andern ist, zu einer Kadenz wohl die Aufstellungen (S. 65) von b) und d) mit den Antworten von a) und c) einen befriedigenden Rundlauf geben, nicht aber die Aufstellungen von a) und c) mit den Antworten von b) und d). Denn wir haben als dem Gruppentypus B (Verbindung verschiedener Motive a | b s. § 4) entsprechende harmonische Bildungen anzusehen:

1) Gegenquintschritt + schlichter Quintschluß:

T — | S   D — | T

^{0}T — | ^{0}D ^{0}S — | ^{0}T

2) Seitenwechsel + schlichter Quintschluß:

T — | ^{0}S D^+ — | T

^{0}T — | D^+ ^{0}S — | ^{0}T

3) Schlichter Quintschritt + Seitenwechselschluß:

T — | D^+ ^0S — | T

^0T — | ^0S D^+ — | ^0T

4) Schlichter Quintschritt + Gegenquintschluß:

T — | D   S — | T

^0T — | ^0S ^0D — | ^0T

von denen offenbar die letzte Kombination die am wenigsten ansprechende ist. Wohlverständlich, aber einseitig, sind die Kombinationen von Gegenquintschritt mit Seitenwechselschluß, resp. von Seitenwechsel mit Gegenquintschluß:

5) T — | S ^0S — | T

^0T — | ^0D D^+ — | ^0T

6) T — | ^0S S^+ — | T

^0T — | D^+ ^0D — | ^0T

von denen wieder die letzte am wenigsten überzeugend wirkt.

Die gegenwärtige Praxis der Komponisten behandelt Moll nicht ganz so als Gegensatz von Dur, wie die natürliche Gegensätzlichkeit des Dur- und Mollprinzips es nahe legt; wir wollen nicht versuchen, hier ändernd auf die Praxis einzuwirken, konstatieren vielmehr, daß für Moll der Gegenklang der Tonika in den letzten 200 Jahren hervorragende Bedeutung gewonnen hat, so daß der Gegenquintklang neben ihm durchaus zurücktritt; dagegen bevorzugt aber unsere Durharmonik entschieden den Gegenquintklang gegenüber dem Gegenklange. Die Bevorzugung des Gegenklangs in Moll geht so weit, daß der Seitenwechselschluß dem schlichten Quintschlusse meist vorgezogen wird, so daß in der Kombination

^0T — | ^0S D^+ — | ^0T

welche als beliebteste der reinen, dem Dur eigenen

T — | S   D — | T

gegenübersteht, die Subdominante (der schlichte Quintklang) in der Mollharmonik die Rolle zu spielen hat, welche auch in Dur die Subdominante (der Gegenquintklang) spielt.

Wie unsere Schemata ausweisen (in denen wir absichtlich die charakteristischen Dissonanzen weggelassen haben, die ja nicht erforderlich, sondern nur möglich sind [die 7 für die $^+$Dominante, die 6 für die $^+$Subdominante, die VII für die ^{0}Subdominante und, uns kaum verständlich, die VI für die ^{0}Dominante], können dieselben Harmoniefolgen Schlüsse sein, welche (natürlich von einer andern Tonika aus) Aufstellung sein können; z. B. ist g^+ — | c^+ in G-dur Gegenquintschritt, während es in C-dur schlichter Quintschluß ist. Es leuchtet daher ein, daß maßgebend für die Wirkung der (konsonanten) Harmoniefolgen deren Stellung im formalen Aufbau ist, d. h. Schlußwirkung ist selbst der Folge g^+—c^+ nur eigen, wenn sie wirklich als Antwort, als Rückbildung verständlich ist; das ist sie aber nur unter zwei Voraussetzungen:

a) wenn sie an metrisch schlußfähiger Stelle auftritt.
b) wenn die Tonart so ausgeprägt ist, daß ein Mißverstehen unmöglich ist.

Zum wirklichen Schluß gehört also außer der Symmetrie der harmonische Rückgang; beide Faktoren setzen einander voraus und heben sich gegenseitig. Doch ist, wie wir sehen werden, auch die Möglichkeit da, mit Hilfe der Harmonie die Symmetrie zu durchbrechen und Schlußwirkungen zu erzwingen, wo die metrischen Vorbedingungen dafür fehlen: in solchen Fällen muß dann natürlich die Tonart besonders scharf ausgeprägt sein, und auch die Mitwirkung motivischer Imitation ist kaum zu entbehren.

Eins halte man stets fest, nämlich, daß die Schlußwirkung unter allen Umständen an dem Einsatzmoment der schweren Zeit haftet. Das Wesen der sogenannten weiblichen Schlüsse besteht darin, daß die melodische Bewegung, d. h. die Tonhöhenveränderung oder auch wohl gelegentlich die nur rhythmische Wiederholung desselben Tones über den Einsatz der schlußfähigen Zeit hinüberreicht:



Manchmal findet man auch einen weiblichen Schluß, der der Tonika auf die schwere Zeit die vollständige Dominante vorausschickt, z. B. Beethoven Op. 2, I, 2. Satz:


78.

das ist dann nichts anderes als ein Vorhalt der ganzen Dominantharmonie vor der tonischen, d. h. die Schlußwirkung haftet an dem Zeitmoment, wo hier der Accord c^7 erscheint, den man daher, weil die Tonart hinlänglich ausgeprägt ist, als zukünftigen F-dur-Accord hört. Daß das zu frühe Erscheinen des Schlußaccords (vor der schweren Zeit) als Antizipation aufgefaßt wird, ist nach dem oben über Harmoniewechsel auf die leichte Zeit überhaupt Gesagten klar; man leugnet gleichsam in der Vorstellung die Existenz des Accordes, bis seine Zeit gekommen ist. Ich erinnere nur an die merkwürdigen, wie körperlos heranschwebenden Schlüsse in Beethovens A-dur-Sonate Op. 101:



79.

Wir betrachteten oben die harmonischen Motive ganz ohne Rücksicht auf die effektive Größe der Symmetrien, als deren Inhalt sie auftreten. In der That ändern aber auch die

Dimensionen kaum irgend etwas an ihrer Wirkung. Ob ich die harmonische Bildung:

Typus: T — | S⁶ D⁷ — | T

die sogenannte „vollkommene Kadenz" oder auch irgend eine den einfachen Schritt und Rückgang derselben Seite verbindende (z. B. T — | D, D — | T) in schneller Abwickelung etwa mit einer Zählzeit für jede Harmonie bringe, oder aber für jede einen, ja zwei Takte brauche, ihre Schlußkraft wird dieselbe sein:

a) 2 Takte:

80.

Beethoven, Op. 10, III, 2. Satz.

b) 4 Takte:

81.

Beethoven, D-dur-Symphonie (durchweg mit Anschlußmotiven, d. h. Satztypus C).

82.

T (2)

S^6 D^7 (4) T

Weber, C-dur-Sonate Op. 24. (vgl. auch Beethoven Op. 14, I, 1. Satz, Anfang; Mozart, Sonate B-dur Op. 7, II).

c) 8 Takte.

83.

α β

T (2) (4) S^6

β α

D^7 (8) T

Beethoven, Op. 79.

Für den ersten Anfang thematischen Aufbaues ist indes ein solcher energischer Rundgang durch das Bereich der Tonart keineswegs das gewöhnliche. Vielmehr ist es nur logisch, daß gewöhnlich erst die tonische Harmonie sich mehr oder minder ausbreitet, weiterhin (oder auch gleich zu Anfang) zunächst zu einer der beiden Dominante (meist der Oberdominante) fortgeschritten und wieder zur Tonika zurückgegangen und erst in einem größeren Gliede eine vollständige Kadenz (mit oder ohne Quartsextaccord zwischen Subdominante und Dominante) gebracht wird. Zu den einfachen Hinstellungen der Tonika dürfen wir auch jene besonders häufigen Bildungen rechnen, welche zu einer Dominante nicht eigentlich fortschreiten, sondern nur einen Rückgang von einer solchen zur Tonika machen, so daß zwischen zwei auf relativ schwere Zeiten gebrachte Toniken sich eine gleichsam nur durchgehende Dominante auf die leichte Zeit einschiebt:

Typus: T | .. D | T

84. Beethoven, Fidelio-Ouvertüre.

(2) (4)
T .. .. D^7 T

85. Kuhlau, Op. 20, II.

(2) (4)
T .. .. D^6_4 ^{7} .. .. T
(weiblicher Schluß.)

Beethoven, Op. 10, I.

T D^7 T

Beethoven, Op. 7.

86.

Typus: T | D .. | T

87.

Beethoven, Op. 10, I. (weiblicher Schluß.)

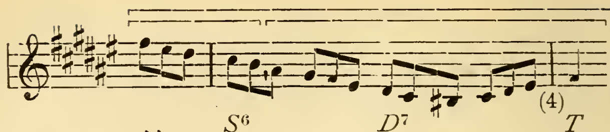
88.

Daselbst vgl. auch Op. 10, II, 1. Satz, Takt 19 ff. (8 taktig). Op. 2, II Scherzo (8 taktig.) Op. 49, II Menuett (4 taktig) ꝛc.

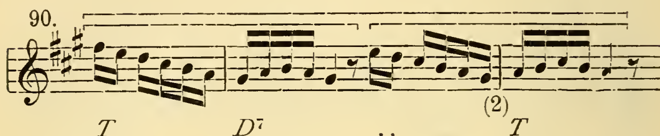
Typus: T | D .. | T .. | S⁶ D⁷ | T

Beethoven, Op. 78.

89.



damit fast identisch: (Beethoven, Op. 2, III):

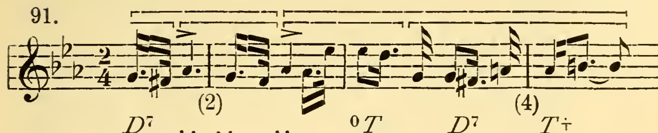




Vgl. auch Mozart, Sonate D-dur Op. 50, Takt 7 ff.

Alle bisher mitgeteilten Beispiele harmonischer Entwickelung haben das gemeinsam, daß sie mit der Tonika beginnen und mit dem Schluß zur Tonika enden. Es versteht sich, daß ein solcher Umlauf (von der Tonika weg und wieder zu ihr zurück) die normale Grundlage alles musikalischen Formenwesens ist. Beispiele thematischen Aufbaues, der mit einer Dominante beginnt und erst sozusagen auf dem Wege der Folgerung zur Tonika führt, sind nicht gerade häufig; immerhin hatten wir aber schon in früheren Paragraphen Gelegenheit, eine Anzahl solcher anzuführen (vgl. S. 36: Beethoven Op. 2, I, S. 49: Webers C-dur-Sonate und Beethovens Op. 31, III). Der Anfang mit einer Harmonie, die nicht Tonika ist, der harmonische Anfang ex abrupto wird sich daher glücklich mit dem rhythmischen Anfang ex abrupto verbinden (so bei Weber und in Beethovens Op. 31, III), kann aber auch den Ausgangspunkt für einen streng symmetrischen Aufbau bilden:

Beethoven Op. 81a. Vgl. auch Op. 111, 1. Satz, Anhang.



Viel häufiger als das nicht Anfangen mit der Tonika ist für thematische Bildungen das nicht Enden mit der Tonika. Von der Möglichkeit, ein ganzes Tonstück ohne Schluß, wie mit einer Frage verklingend enden zu lassen, sehen wir ab; auch von Modulationen wollen wir hier noch nicht reden (übrigens ist bei modulierenden Sätzen das nicht Enden mit der Tonika insofern eine Täuschung, als der Schluß zwar nicht zur Tonika der Haupttonart, wohl aber zu einer neuen Tonika geschieht, also doch wirklicher Schluß ist); vielmehr wollen wir jetzt unser Augenmerk auf die Bildungen richten, welche auf metrisch schlußfähige Werte Harmonien bringen, die zufolge ihrer Stellung in der Tonart nicht schließen können, also wenn wir von andern möglichen Harmonien zunächst absehen, eine der Dominanten. Wir haben bereits bei der Mitteilung von Beispielen der Erweiterung der Typen des Weggangs von und des Rückgangs zur Tonika auf vier und acht Takte, gesehen, daß ein metrisch schlußfähiger Wert zum Gegenteil eines Schlusses werden muß, nämlich zum eigentlichen Repräsentanten der positiven Entwickelung, sobald auf ihn gerade die fremde Harmonie (Dominante, Subdominante) einsetzt, zu welcher von der Tonika fortgeschritten wird (vgl. S. 73: die beiden Beispiele aus Beethoven, Op. 10, I, S. 71: das Beispiel aus Beethoven, Op. 79). Solche Paralysierung der Schlußbildung (die übrigens selbst schon stattfindet, wenn das erste Taktmotiv von der Tonika [leicht] zur Dominante [schwer] fortschreitet) kann nun aber nicht nur dann geschehen, wenn auf den schlußfähigen Wert zuerst aus der Tonika herausgetreten wird, sondern sie kann auch dadurch herbeigeführt werden, daß

a) nach bereits vorausgegangener positiven Entwickelung von der Tonika weg zu einer anderen Harmonie

noch einmal oder noch mehrere Male wiederum ähnlich von der Tonika aus fortgeschritten wird, anstatt daß die Rückkehr zu ihr erfolgt; oder so, daß

b) der Rückgang zur Tonika zwar erfolgt, aber so gelegt wird, daß er auf einen metrisch nicht schlußfähigen Wert trifft und daher Gelegenheit giebt, auf den schlußfähigen Wert hin nochmals von der Tonika aus positiv vorzudringen.

In beiden Fällen ist die Wirkung die, daß *die Form offen bleibt*, d. h. daß zu weiterem Bilden, zum Aufbau einer weiteren Symmetrie ein Anstoß gegeben ist.

Dabei ist es aber keineswegs gleichgültig, welche fremde Harmonie auf den schlußfähigen Wert trifft, vielmehr entstehen charakteristisch unterschiedene Wirkungen, je nachdem die Dominante oder Subdominante auf die Schlußzeit einsetzt. Nach dem, was wir oben über die verschiedene Bedeutung der beiden Dominanten erkundeten, kann uns das nicht wunder nehmen. Das Treffen der *Dominante* auf den vierten oder achten Takt macht nämlich zwar keinen Schluß, hat aber doch eine stark gliedernde, *vorläufig abschließende* Wirkung, die man mit dem Namen *Halbschluß* belegt; die Dominante schließt zwar nicht definitiv ab, stört aber auch die Symmetrie nicht, sondern bedingt nur den Fortgang zu weiterem symmetrischen Aufbau von der ihr naturgemäß folgenden Tonika aus. Dagegen wirkt die *Subdominante* auf einen in höherem Grade schlußfähigen Wert entschieden befremdend, verwirrt die Auffassung im Verfolg der Symmetrie, suspendiert die Schlußwirkung ganz und zwingt zur *Zugabe einer Zweitaktgruppe*, welche zum wirklichen Schlusse führt; man kann (wenn auch nicht mit der Geltung eines Gesetzes, so doch mit der eines Winkes) sagen: *die Subdominante macht den achten Takt zum sechsten (oder auch den vierten zum zweiten)*. Das dadurch veränderte metrische Schema ist so zu verstehen:

1 + 1 + 2 + 2 + 2 + 2
(8=6)

d. h. die vierte Gruppe (7.—8. Takt) ist eigentlich Antwort auf die dritte; da sie aber durch die Subdominante ihre

Schlußkraft einbüßt, so wird sie erstes Glied eines neuen Halbsatzes, erscheint also doppelt bezogen: nach rückwärts und nach vorwärts. Eine ähnliche Störung der Schlußwirkung entsteht durch die unter dem Namen Trugschluß bekannte Führung der Stimmen. Ein **Trugschluß** ist **aber ein wirklicher Schluß zur Tonika, den nur nicht alle Stimmen mitmachen, also ein durch einen oder mehrere dissonante Töne gestörter Schluß.** Die regelmäßige Form des Trugschlusses ist eine solche Störung der Konsonanz der Tonika durch Hinauftreten des Dominantgrundtones um eine Stufe. Dadurch entsteht in Dur der Parallelklang der Tonika (Tp, eigentlich T^{6}_{5}, d. h. Tonika mit Sexte, aber mit Ausfall der Quint, in Moll der Leittonwechselklang der Tonika ($\not{T}$, eigentlich ${}^{0}T^{2>}$ d. h. Molltonika mit Einstellung der kleinen Obersekunde [großen Unterseptime] statt der Prim).*)

A. Regulärer Trugschluß in Dur:

oder auch vorbereitet:

*D*⁷ *Tp* *D*⁷ 1< =($\not{D}^{9>}$) *Tp*

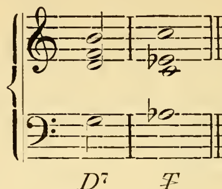
B. Regulärer Trugschluß in Moll:

oder auch in reinem Moll:

D *T* S^{VII} ${}^{0}Tp$ S^{VII} 1> ${}^{0}Tp$ =($\not{D}^{9>}$)

*) Die ausführlichen Begründungen der Funktionsbezeichnungen s. in des Verfassers Harmonielehre (London, Augener & Co.), deren 1. (deutsche) Ausgabe leider noch statt $\not{T}$ immer ${}^{0}T^{2>}$ und statt $\not{T}$ immer ${}^{+}T^{II<}$ schreibt, während die 2. (englische) Ausgabe die zweckmäßigere Abkürzung aufweist.

C. Von Moll entlehnter Trugschluß in Dur:



D. Von Dur entlehnter Trugschluß in Moll:



Allen diesen Nebenformen der Schlußbildung (Halbschluß, Trugschluß) ist aber die reine (*scheinkonsonante*) *Form der abschließenden Harmonie* Gesetz; der *Halbschluß verträgt nicht die sonst der Dominante so charakteristische und gewohnte Septime*, der Trugschluß bedingt durchaus den Ausfall der Durquint, bezw. Mollprim der Tonika.

Der Trugschluß steht in der Wirkung etwa in der Mitte zwischen dem Halbschluß und dem durch die Subdominante suspendierten Schlusse, d. h. er stört nicht gerade die Symmetrie, hebt aber die Schlußwirkung auf und fordert daher die Rekapitulation des letzten Gliedes (wenn er auf den achten Takt trifft: des letzten Halbsatzes von vier Takten) behufs Rektifizierung der Schlußwirkung. Manche Lehrer zählen auch das Erscheinen der Subdominante nach der Dominante auf einen schlußfähigen Wert zu den Trugschlüssen; ob mit Recht, mag dahin stehen. Jedenfalls wird auch durch solche uneigentliche Fortschreitung (verkehrte Folge der beiden Dominanten; vgl. oben S. 54 das zu 4 bemerkte) der Schluß paralysiert; da derselbe aber meist schon nach zwei weiteren Takten doch erfolgt, so scheint es korrekter, die durch die

Subdominante bewirkte Störung der Symmetrie einfach darauf zu schieben, daß dieselbe uns in die Mitte einer neuen Kadenz versetzt. (Übrigens ist g^7—f^+ [mit a als Baßton] verständlich als $Tp^{2>}$).

Die gewöhnliche Ordnung der Harmonien der Tonart für den Rundlauf von der Tonika weg und wieder zu ihr zurück ist, wie wir oben sahen:

Tonika — Subdominante — Dominante — Tonika.

Übergangsharmonien, die sich zwischen diese vier Hauptstationen ungezwungen einschieben, wo eine weitere Ausspinnung es erwünscht macht, sind zunächst die leitereigenen scheinbar konsonanten:

I. In Dur:

Der Leittonwechselklang der Tonika (in C-dur: e g h = $\not{T}$, d. h. $^{+}T^{II<}$) gleich nach der Tonika vor der Subdominante;

die Tonika-Parallele (in C-dur: a c e = Tp, d. h. T^{6}_{3}), dicht vor der Subdominante;

die Subdominant-Parallele (in C-dur: d f a = Sp, d. h. S^{6}_{3}), gleich nach der Subdominante (oder statt dieser);

der große Quartsextaccord auf dem Dominantgrundtone (in C-dur: g c e = D^{6}_{4}) als Verbreitung der reinen Form der Dominante;

die Dominantparallele (in C-dur: g h e = Dp, d. h. D^{6}_{3}) dicht vor der letzten Tonika.

II. In Moll:

Der Leittonwechselklang der Tonika (in A-moll: f a c = $\not{T}$, d. h. $^{0}T^{2>}$), gleich nach der Tonika;

die Tonikaparallele (in A-moll: c e g = ^{0}Tp, d. h. $T^{VI}_{\not{v}}$), vor der Molldominante (oder statt dieser);

die Molldominantparallele (in A-moll: g h d = ^{0}Dp, d. h. $D^{VI}_{\not{v}}$), vor der Subdominante, nach der Molldominante;

der kleine Quartsextaccord auf dem Grundton der $^{+}$Dominante (in A-moll: e a c = $D^{6>}_{4}$) als Vorbereitung der reinen Form der $^{+}$Dominante;

der Leittonwechselklang der ^{0}Subdominante (in A-moll f a c = ^{0}Sp, d. h. S^{VI}_{v} direkt vor der abschließenden Tonika.

Ferner können aber zu allen konsonanten Harmonien der Tonart (auch zu den scheinkonsonanten, soeben aufgeführten) ohne eigentliche Modulation diejenigen Duraccorde oder Durseptimenaccorde eingeführt werden, welche zu ihnen im Verhältnis der Dominante stehen (in C-dur: c^7 als D^7 der S; d^7 als D^7 der D; h^7 als D^7 der Dp; e^7 als D^7 der Tp; a^7 als D^7 der Sp, in A-moll: a^7 als D^7 der ^{0}S; h^7 als D^7 der ^{0}D; c^7 als D^7 der ^{0}Sp, g^7 als D^7 der Tp; d^7 als D^7 der ^{0}Dp) u. s. w. (auch Subdominanten mit leiterfremden Tönen wie b des f = (^{0}S) ^{0}S in C-dur). Es ist Sache der Harmonie- und Modulationslehre, den Gebrauch der vielen dadurch weiter möglichen Harmonieverbindungen geläufig zu machen. Hier sei nur soviel noch angemerkt, daß man zu den leitereigenen wie den chromatischen Zwischenharmonien greift, wenn man einen Auftaktswert braucht, der eine auf die schwere Zeit treffende Hauptharmonie der Tonart nachdrücklich einführen soll.*) Wir gehen nun nur noch einige Beispiele ausgeführter nicht modulierenden Kadenzen von regelmäßigem symmetrischen Aufbau durch, an denen wir am besten den Sinn der obigen Erläuterungen verstehen. Die Störungen der Symmetrie betrachten wir weiterhin im Zusammenhange.

Typus: Halbschluß auf den vierten Takt, vollständige Kadenz im Nachsatz.

Beethoven, 8. Symphonie, Menuett.

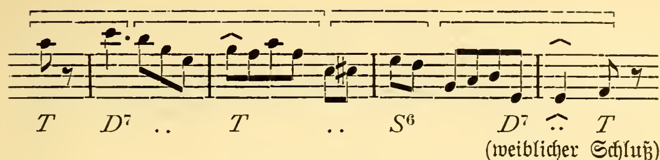
92.

(4)

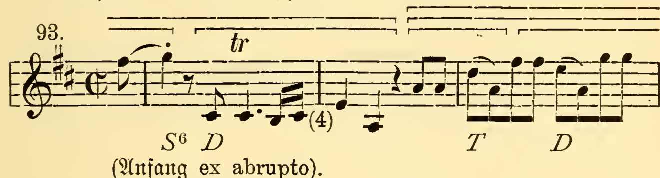
T *D*^{7} *T* .. *S*^{6} *(D)* *D*

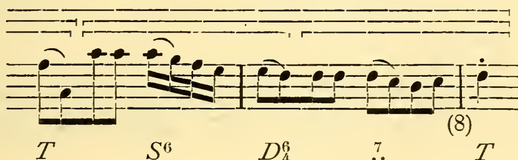
*) Die Funktionsbezeichnung (vgl. die Vereinfachte Harmonielehre) hat für diese chromatischen Zwischenharmonien die runde Klammer. Ein (D^7) fordert nicht die Dominante der Haupttonart, sondern die Dominante der folgenden Harmonie oder Scheinharmonie. Fällt die Harmonie aus, deren Dominante solch geklammerter Accord ist so wird ihre Chiffre in eine eckige Klammer gestellt, z. B.:

T (D^7) [Tp] S = c e g, e gis h d, f a c.



Beethoven, D-dur-Symphonie, Finale.

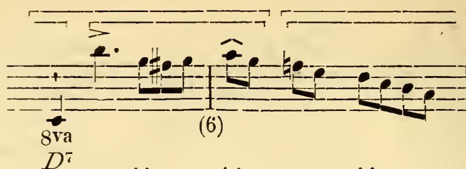


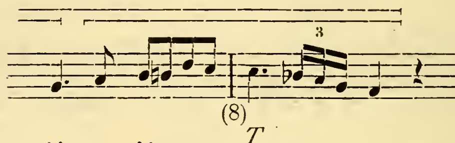


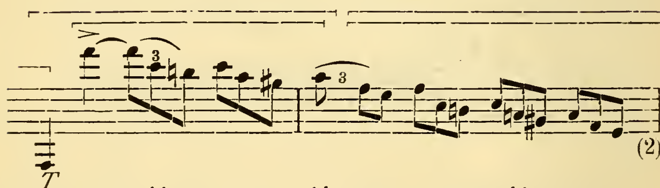
Vgl. Beethoven, Sonate 2. II, Largo, auch Rondo; Op. 7, Largo. Quartett, Op. 18. 2, Scherzo u. s. w.

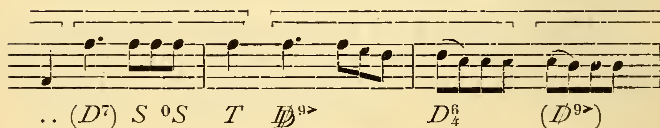
Typus: Halbschluß auf den vierten, Ganzschluß auf den achten Takt; ein zweiter mit demselben Motiv ansetzender Satz [Halbsatztypus AB1 erweitert] eine einzige ausgeführte Kadenz darstellend:

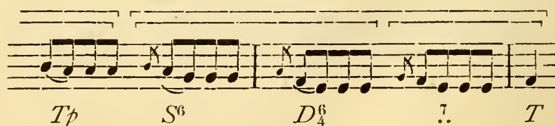












Kuhlau, Op. 20. III. Vgl. Beethoven, Quartett Op. 18. 2. 1. Satz.

Typus: Schluß auf den vierten, Halbschluß auf den achten Takt; ein zweiter gleich gebauter Satz die Periode abschließend (Clementi, Op. 37, III.):

95.

T .. D⁷ T .. .. D⁷ T
(weiblicher Schluß) (weiblich)

I.

S⁶ .. T .. S⁶ (D⁷) D ..
(Halbschluß)

II.

Tp .. Sp .. D⁷ T S⁶D$^{6}_{4}$ ^{7}.. T

Vgl. auch Clementi Op. 38. III Allegretto (32 Takte, da die notierten Takte [$^3/_8$] nur je eine Zählzeit erhalten).

Wir unterlassen es, die Beispiele noch weiter zu vermehren und Typen, die sich schließlich doch nur in untergeordneten Teilen unterscheiden, einzeln aufzuführen, gehen vielmehr nun dazu über, die Modulation für die Themenbildung mit in Betracht zu ziehen.

§ 12. Modulation und Ausweichung.

Modulation ist nichts anderes als ein Harmoniewechsel im großen. Es versteht sich daher von selbst, daß der Tonartwechsel ebenso (oder noch mehr) für sein Perfektwerden eine schwere Zeit verlangt wie der Harmoniewechsel innerhalb derselben Tonart. Die eigentlichen Stellen der Modulation sind daher naturgemäß:

a) der vierte Takt, wenn auf den achten wieder zur Hauptonart geschlossen werden soll;

b) der achte Takt, wenn ein zweiter Satz wieder zurückführt;

c) sind mehrere achttaktige Sätze zu einem Thema verbunden, so kann die Modulation auch im Verlaufe des letzten Satzes (mit Abschluß auf den 16., ja 24. Takt) eintreten;

d) es kann auch in der Mitte eines Halbsatzes (im 2. oder 6. Takt) eine schnelle Modulation (Ausweichung) gemacht werden, der dann aber schon am Ende des Halbsatzes die Rückbildung folgt;

e) schließt ein Thema in der Haupttonart ab und beginnt ein neuer symmetrischer Aufbau in einer neuen Tonart, so ist das vergleichbar dem Harmoniewechsel von Motiv zu Motiv, von Gruppe zu Gruppe oder von Halbsatz zu Halbsatz, anstatt innerhalb eines Gliedes, d. h. es entsteht dadurch eine losere Fügung, mehr eine Aneinanderhängung als eine Auseinanderentwickelung.

Die Bestimmung des vierten, achten (bezw. sechsten, zweiten) Taktes für die Modulation ist nun aber nicht so zu verstehen, daß auf diese Takte die Modulation begonnen würde, vielmehr muß sie auf dieselben perfekt werden; also nicht die Wendung zur neuen Tonart, sondern der Eintritt der neuen Tonart, die Feststellung der neuen Tonika gehört auf diese schweren Zeitwerte. Zwar nicht auf eine so schwere, immerhin aber auf eine relativ schwere Zeit gehört auch derjenige Accord, welcher umgedeutet wird (denn bekanntlich geht der Prozeß der Übertragung der Tonikabedeutung auf einen andern Klang dadurch vor sich, daß die Doppeldeutigkeit gewisser Tonkombinationen durch Wahl eines andern Fortgangs ausgenutzt wird, eventuell mit Hülfe von Zusatztönen oder chromatischen Veränderungen; vgl. darüber des Verfassers „Vereinfachte Harmonielehre" London, Augener & Cie.). Wir gehen einige Typen durch und zwar zunächst nur solche, die zur Dominanttonart modulieren:

Typus: im vierten Takt Modulation zur Dominante, im Nachsatz Rückgang zur Haupttonart:

Beethoven, Op. 13.

96.

(2) (4)

T D^7 T D^7 T $..^6$ $=D^7$

$=S^6 D T$ $..^7$

(8)

T (D) Sp D^7 T

Hier ist die erste zweitaktige Gruppe Aufstellung der Haupttonart; die zweite Gruppe bringt auf den ersten Taktschwerpunkt die umzudeutende Harmonie (die Tonika as+, welche durch Hinzutritt der Sexte f zur Subdominante von Es-dur umgedeutet wird) und vollzieht auf den vierten Taktschwerpunkt den Schluß zur neuen Tonika (as⁶—b⁷—es+). Der Nachsatz (5.—8. Takt) deutet zunächst auf den ersten Taktschwerpunkt den Es-dur-Accord, der ja Tonika geworden, wieder zur Dominante um (durch Hinzutritt der Septime des), schließt auf den sechsten Takt unvollkommen zur Tonika (mit der Terz als Baßton), und befestigt dann den Abschluß in der Haupttonart durch eine zweitaktige reichere Kadenz (f⁷ [statt as⁶] °f [statt des+] es⁷—as+). Eine wesentliche Unterstützung erhält die Auffassung der Form durch den Reim des sechsten Taktmotivs auf das zweite (b—es) durch welchen die kreuzweise Beziehung der Gruppen offenbar wird. Als zweites Beispiel diene Beethoven Op. 27, I. letzter Satz, ein Thema, das durch entwickelte weibliche Endungen interessant ist; sämtliche halbtaktigen Anschlußmotive (im 2., 4., 6. und 8. Takt führen die begonnenen Kadenzen zu Ende:

97.

tr

(4)

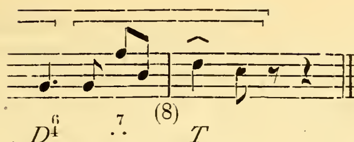
D T S^6 D^7 T S D T $..^6$

$=S^6$ D^6_4 $\overset{+}{..}$ T

§ 13. Mixolydisches Zwischenglied. Generalauftakt.

Typus: Auf den vierten Takt Halbschluß, auf den achten Modulation zur Oberdominante; im zweiten Satz: 1. Halbsatz in der Dominanttonart (zurückstrebend); 2. Halbsatz in der Haupttonart.

98.

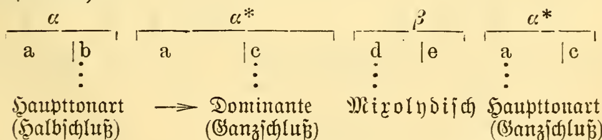


Kuhlau Op. 55, II. Vgl. auch noch Beethoven Op. 2, II. Rondo, auch Op. 27, I. 1. Satz des Allegro. Mozart, Sonate D-dur, das Thema der Variationen.

Mit dieser Bildung thun wir einen großen Schritt vorwärts in der Erkenntnis des Aufbaus geschlossener Themen; dieselbe stellt am reinsten die Erweiterung des einfachsten harmonischen Typus der Satzbildung:

Tonika-Dominante ‖ Dominante-Tonika
<——— ———>
entwickelnd rückbildend

dar, sofern der erste Halbsatz in der Haupttonart steht, der zweite in die Dominanttonart führt, der dritte in der Dominanttonart steht, doch mit deutlichem Bestreben zur Rückkehr (sozusagen **mixolydisch**, mit starker Heranziehung der kleinen Septime), der vierte endlich wieder in der Haupttonart abschließt. Dabei ist auch die Ordnung des motivischen Materials durchaus typisch, nämlich der Beginn des ersten, zweiten und vierten Halbsatzes mit der gleichen Gruppe a und der Schluß des zweiten und vierten Halbsatzes mit derselben Gruppe c. Dieses Schema



weist zuerst von allen bisher betrachteten ein selbständig entwickeltes „Zwischenglied" auf und bedingt eben dadurch zuerst die Wirkung der „Wiederkehr" eines Hauptgedankens; bedenken wir, daß der 2. Halbsatz a | c nur eine modifizierte Wiederholung von a | b ist, so ist dieser Typus selbst für die entwickeltste aller Kunstformen, die „Sonatenform", vorbildlich. Wir werden darauf zurückzukommen haben.

Nun ist aber die Modulation zur Dominanttonart nicht die einzige, die man als natürlich sich ergebend oder nahe liegend bezeichnen muß; für Moll ist sie nicht einmal die gewöhnlichste, vielmehr wendet sich bekanntlich die Modulation der Molltonart lieber zunächst zur Paralleltonart. Wir können daher den Typus verallgemeinern, indem wir für den zweiten Halbsatz (a | c) die Modulation in eine nahe verwandte Tonart, gleichviel welche, als Norm aufstellen; dem dritten Halbsatze (d | e) bleibt dann die Aufgabe der Rückwärtswendung und der vierte bildet den im zweiten zu einer neuen Tonika gelenkten Ganz-Schluß in der Haupttonart nach. Wir verstehen nun auch den folgenden Fall:

99.

a b

(2) (4)

T .. .. D^7 T

a c

(6) (8)

$Tp^{III<}$ $= T$ .. .. D^7 $Sp^{III<}$ $= T$

d d

(2) (4)

Zwischengruppe (mixolydisch, D^7) NB.

a c

(8)

T .. D^6_4 $\overset{7}{..}$ T

Beethoven, Bagatelle Op. 33. 3. (vgl. auch Op. 33. 1, mit erweiterter mixolydischen Zwischenpartie).

Das Beispiel hat bei NB. einen „General-Auftakt“, d. h. einen Auftakt, der nicht zum nächsten Taktmotiv gehört, sondern zum erneuten Vortrage des Hauptgedankens überleitet; derselbe besteht nur aus zwei Unterteilungsmotiven, deren letztes aber bereits in den Themaeinsatz mündet. Hier haben wir nun keine eigentliche Modulation, sondern der zweite Halbsatz tritt direkt in fremder Tonart kontrastierend dem ersten gegenüber:

Typus:	a | b	a | c	d | e	a | c
	Haupttonart (Ganzschluß)	fremde Tonart (Ganzschluß)	zurückleitend (mixolydisch)	Haupttonart (Ganzschluß)

Und so kommen wir rückschließend zum Verständnis einer gar nicht modulierenden Form, welche auch den 2. Halbsatz ganz in der Haupttonart hält:

Typus:	a | b	a | b*	c | d	a | b*
	Hauptgedanke	Hauptgedanke	Zwischenhalbsatz (mixolydisch)	Hauptgedanke

100.

a b

tr

(2) (4)

D T D⁷ T D⁷

weiblicher Schluß

a b

tr

(6) (8)

T T D⁷ T D⁷ T

(weiblich)

Gen.-Auftakt.

c d

(2) (4)

T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ ..

(mixolydischer Zwischenhalbsatz) (Gen.-Auft.)

a b

tr

(8)

T D⁷ T .. D⁷ T

(weiblich)

Dieser Typus ist einer der ansprechendsten und allerhäufigsten, besonders wenn wir für ihn kleine Modifikationen des harmonischen Inhalts des Hauptgedankens (Halbschluß statt Ganzschluß) und des Zwischengliedes (zu Anfang eine fremde Tonart und erst am Ende der Dominantseptimenaccord) mit in Betracht ziehen.

Durch Verdoppelung der Ausdehnung des Zwischengliedes, d. h. durch seine Erweiterung auf acht Takte, wird auch die Verdoppelung der Dauer des wiederkehrenden Hauptgedankens nahe gelegt, d. h. wir erhalten einen Aufbau von drei achttaktigen Sätzen:

Dreisätziges Thema:
- 1. Satz: 1. Halbsatz in die Hauptonart, 2. Halbsatz in die Dominanttonart modulierend,
- 2. Satz: mixolydisch, von der Oberdominante zur Haupttonart zurückstrebend,
- 3. Satz = 1. Satz, aber beide Halbsätze in der Haupttonart.

1. (Hauptsatz):

α β

101. a a* b

tr

(2)

T D⁷ T ..

γ (vgl. β)

c b*[a?] b*

(4) (6)

D^7 T D ($\widehat{D^7}$) *Tp*
= *Sp*
(weiblich) ..

γ

b a

(8)

$\widehat{D^7}$–T - D^6_4 ∸ T
(weiblich)

4. (Zwischensatz, mixolydisch):

δ(α* [Umkehrung]) ε (β*?)

(Generalauftakt) = D^7 T D^7 T D^7
..7♮

δ

(4)

T D T D^7 T D

ε

(8)

T S^6

3. (Hauptsatz):

α β γ
a b* b*
2c. wie oben 1—4
D^{6-5}_{4-3} (Generalauftakt) $(\widehat{D^7})\,Sp$ ..
(weiblich)

γ
b e
$\widehat{D^7}$ T D^6_4 $\dot{\div}$ T
(weiblich)

Beethoven Op. 51. 2. Vgl. auch Beethoven Op. 126. 3.

Ein Beispiel in Moll, das in der zweiten Hälfte des Hauptsatzes zur Moll-Dominante moduliert, den Zwischensatz in der Paralleltonart beginnt und über die Unterdominanttonart zum Halbschluß auf der Oberdominante führt, so den mixolydischen Charakter des Zwischengliedes wenigstens andeutet und endlich die Wiederholung des Hauptsatzes in der Haupttonart beläßt, ist das Trio des Scherzo von Beethovens Sonate Op. 2. II.:

102. (Nur Baß mitgeteilt.) (wiederholt)

(2) (4) (8)

${}^0T$ D^7 ${}^0T$ D^7 ${}^0T$
$= {}^0S$ $D^{6>}_4$ $D\!\!\!/^{9>}$ D^6_4 $\dot{\div}$ ${}^0T = T\!\!\!/$

(Zwischensatz.)

(2) (4) (8)

= ⁰S ⁰T (D⁷) D

T D (D⁷) Sp ..

(2) (4) (8)

⁰T D⁷ ⁰T D⁷ ⁰T Sᵛᴵᴵ D⁶⁴> + ⁰T

Es ist nicht leicht, aus der Litteratur Beispiele in größerer Zahl für mehrsätzige Themenbildungen zusammenzubringen, ohne dieselben zu entstellen, d. h. durch Auslassungen zu verstümmeln; denn nur selten gehen die Komponisten im schlichten thematischen Aufbau über den 16., ja auch nur über den achten Takt hinaus, ohne die schlichte Symmetrie durch Mittel zu unterbrechen, welche wir bisher noch keiner Betrachtung unterworfen haben. Auf dem aufgewiesenen Wege der schlichten Vergrößerung der Proportionen des Aufbaues kommen wir aber nun überhaupt nicht mehr weiter; denn wenn ein Zwischensatz noch über die Ausdehnung von acht Takten hinauswächst, so wird er bereits mehr oder weniger den Charakter eines zweiten Themas annehmen — in solchem Falle aber wieder gern das Auswachsen des Generalauftaktes zu einem Überleitungsglied bedingen u. s. w., Dinge, über welche wir erst reden können, wenn wir im Zusammenhange die Mittel der Durchbrechung der strengen Symmetrie erläutern.

3. Kapitel.

Die Durchbrechungen der strengen Symmetrie des Themenaufbaues.

§ 14. Einschaltungen, Schlußbestätigungen und -Überbietungen. Verdoppelung der Aufstellung. Takttriole.

Zuerst müssen wir unterscheiden zwischen Mitteln die
a) das Schema erweitern (Einschaltungen, Dehnungen und Umdeutungen schwerer Werte zu leichten), und
b) das Schema verengen (Auslassungen und Umdeutungen leichter Werte zu schweren).

Von den das Schema erweiternden Abweichungen von der strengen Symmetrie ist die einfachste und häufigste die Schlußbekräftigung, d. h. Wiederholung des eine Symmetrie abschließenden Gliedes (sei dasselbe ein Taktmotiv, eine Gruppe oder ein Halbsatz). Es liegt auf der Hand, daß, je größer die Proportionen sind, desto mehr die Einschaltung von Schlußbekräftigungen nahe liegt; denn in der zweiten Symmetrie ist die Schlußkraft größer als in der ersten, in der dritten ist sie wieder größer als in der zweiten: je größer aber die Schlußkraft, desto weniger liegt das Bedürfnis sofortigen Weitergehens vor, d. h. desto mehr wird man dazu neigen, in dem Vollgefühl des Abschlusses zu verweilen. Erinnern wir uns, daß das Wesen des dreizähligen Taktes eigentlich nur in der Dehnung der schweren von zwei einander gegenübergestellten Zeiten besteht, bedenken wir ferner, daß auch die Fermate ihren gewöhnlichen Sitz auf der schweren Schlußnote einer größeren Bildung hat (wenigstens ist die Fermate auf der Penultima, die Hinausschiebung des eigentlichen Schlußwertes seltener — sie ist wohl zu erklären als übermäßige Ausdehnung des den Schluß größerer Formen gern einleitenden ritardando, das aber schließlich auch nur eine Dehnung des Schlußgliedes statt des Schlußwertes ist): so kann es uns kaum wundern, daß wir selbst schon

am Ende von zweitaktigen Gruppen im Themenaufbau Schlußbekräftigungen finden:

Typus: a |b |b (dreitaktig: 1 + |1 + |1.

z. B.

Schubert: C-dur-Symphonie.

103. NB.

(2) (2a) (4)

NB. NB.

(4a) (4b) (5)

Doch sind solche Schlußwiederholungen am Gruppen- oder Halbsatzende im Allgemeinen ziemlich selten und nur bei Brahms häufiger; dieser freilich geht sogar soweit, die schwere Zählzeit, resp. die weibliche Endung eines Taktmotivs zu wiederholen, wodurch scheinbar Taktwechsel ($^3/_4$, $^4/_4$) resp. eine abnorme Taktart ($^7/_4$ Takt) entsteht:

104. Brahms, Trio Op. 101.

(1) (1a) (2) (2a)

rit. . . . rit. . . .

T D^7 T D T D^7 T S^6 T

$= S$

d. h. hier haben wir $^5/_4$ Takt, der wohl selbst schon durch Dehnung der Auftakts-Halben zu erklären ist (drei Viertel anstatt eine Triole) als zögerndes Beginnen; oder aber, wenn wir die Sekundanschlüsse als maßgebend ansehen, so wäre auch die Auslegung möglich:



d. h. das zweite Motiv setzt (bei NB.) unbekümmert um die weibliche Endung des Anschlußmotivs wieder mit $^{3}/_{4}$ Auftakt ein; ein solches Konservieren langen Auftakts trotz einer ihn ausschließenden weiblichen Endung ist keineswegs etwas Unerhörtes, findet sich aber in der neueren Litteratur meist nur dann, wenn die Trennung der korrespondierenden Glieder noch weiter durch eine unrhythmische Pause verstärkt ist (vgl. übrigens, was im Katechismus der Musikgeschichte I. S. 69 über die antiken Metra bemerkt wurde).

Daß aber für Brahms auch die Dehnung der leichten Werte nichts Fremdes oder gar Undenkbares ist, beweist sein Doppelkonzert Op. 102, wo die ursprüngliche Form des Hauptthema des Andante:



so erweitert wird:



zu verstehen als:



d. h. nicht die Antwort, sondern die Aufstellung (der erste Takt) ist wiederholt. Etwas Ähnliches findet sich übrigens

bereits in der letzten Zweitaktgruppe der ursprünglichen Fassung des Themas, das sonst streng nach dem Schema des S. 89 erläuterten Typus:

Hauptgedanke —	Hauptgedanke —	Zwischengedanke —	Hauptgedanke
4 Takte	4 Takte	4 Takte	4 Takte
Haupttonart	zur Dominante modulierend	zurücklenkend (mixolydisch)	Haupttonart

aufgebaut ist, nämlich (letztes Halbsätzchen):



Dergleichen ist etwas ganz Besonderes, das auch der Meister nur selten bringen darf; der Schüler aber, der das Wesen der Form durch verfrühtes Nachbilden solcher äußersten Wagnisse zu ergründen und sich geläufig zu machen suchte, würde auf arge Abwege geraten. Noch einmal sei daher der Hauptsatz eingeschärft: nicht die Wiederholung eines leichten Gliedes, sondern die eines schweren ist die einfachste Form der Einschaltung. Schlichter ist daher die folgende von Brahms bei der Wiederholung des zweiten Themas desselben Satzes durchgeführte Form der Einschaltung:



Hiermit sehen wir bereits eine Reihe scheinbarer sogenannten „Dreitaktigkeiten“ sich verflüchtigen; es sei gleich

hier gesagt: einen wirklichen Dreitaktrhythmus giebt es überhaupt nicht. Wie dreitaktige Formglieder durch Elision (eines leichten Wertes) entstehen können, werden wir weiterhin bald genug sehen. Was aber außerdem von Dreitaktigkeiten übrig bleibt, erweist sich zum großen Teil als nur in der Notierung als solche, d. h. die „Takte“ der im ‚Ritmo di tre battute‘ gehaltenen Bildungen sind gar nicht Takte, da jeder nur eine einzige Zählzeit enthält, so z. B. in der berühmten Stelle im Scherzo der IX. Symphonie (Schlagzeiten = 𝅗𝅥.):

(3 𝅗𝅥.)

108. 3/4

welche durch wiederholten Einsatz der gleichen Bildung, derart, daß auf den die Symmetrie abschließenden zweiten (wirklichen) Takt immer wieder eine neue Stimme dieselbe beginnt, d. h. den schweren Takt immer wieder zum leichten macht, das Verständnis des Aufbaues der Periode sehr erschwert (batuta ist übrigens eigentlich nur s. v. w. Schlagzeit, d. h. ritmo di tre battute bedeutet einfach Tripeltakt):

109. 3/4

(2.=3.)

^0T .. D^7 ^0T

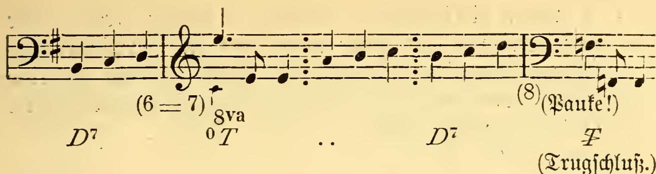
(4 = 3a) (4 = 5)

.. D^7 ^0T .. D^7

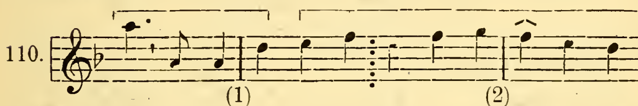
8va

(8 = 5)

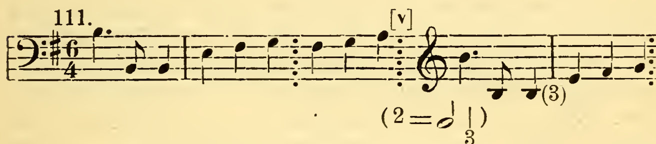
$^+T^7$ $= D^7$ ^0T D^7 ^0T ..



Wem diese Erklärung nicht zusagt, dem bleibt nur die den rhythmischen Sinn des Hauptgedankens wahrende:



übrig, welche aber fortgesetzt die Umdeutung des Schwerpunktes des zweiten Taktes zum Auftakt eines neuen ersten und zugleich immer wieder Eintritt des Harmoniewechsels auf den neuen Auftakt bedingt:

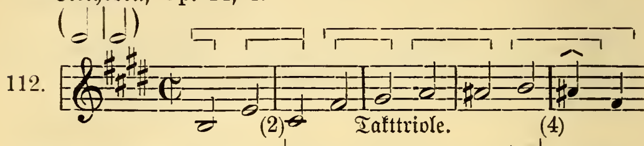




was für die Auffassung nur eine noch viel schwerere Aufgabe ist. Wir werden diese Verschränkungen im nächsten Paragraphen näher zu erörtern haben.

Es giebt aber Fälle, wo die Dreitaktigkeit nicht durch solche Verschränkungen zweitaktiger Glieder mittels Umdeutung des Endes zum Anfang zu eliminieren ist, sondern thatsächlich sich zwei *thatsächlich leichte* Takte zwischen

zwei schwere einschieben. Solche Bildungen treten aber stets nur vereinzelt und zwar meist nur in Durchführungs- oder Übergangspartien auf und sind nichts anderes als eine Übertragung des Begriffes der Triole auf größere Werte (Takttriole), z. B. (sogar im Thema selbst!):

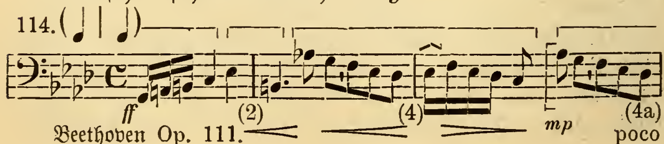


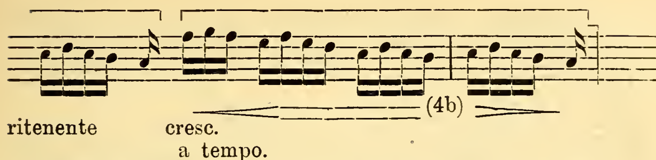
und:



Es wird korrekt sein, solche Takttriolen annähernd als wirkliche Triolen zu spielen, wenn auch meist ihr Auftreten vor schweren Werten höherer Ordnung eine Dehnung gestattet, so daß es nicht nötig ist, die drei Takte wirklich nur in die Dauer von zweien zu zwängen, vielmehr eine anfängliche Beschleunigung allmählich in Dehnung übergehen kann. Viele Fälle des Vorkommens von dreitaktigen Bildungen lassen aber eine mehrfache Auslegung zu, nämlich entweder als wirkliche Triolen oder aber als Wiederholungen und eventuell als Überbietungen des vorhergehenden schweren Wertes. Die Überbietung ist eine besondere Form der Wiederholung, nämlich die emphatische (nachdrückliche) Wiederholung; dieselbe ist entweder notengetreue Repetition des letzten Taktmotivs, nur verstärkt und etwas breiter, oder aber zugleich eine Verschiebung der Tonlage, nicht selten sogar mit Erzwingung einer Modulation, z. B.

Emphatische Wiederholung:





Hier haben wir zwar keine dreitaktige Bildung, da das nachdrücklich wiederholte Glied zweitaktig ist; dafür haben wir aber den interessanten Fall zweimaliger Wiederholung, das erste Mal wie eine Art Echo, ganz getreu aber viel schwächer und zögernd, das zweite Mal wieder im Tempo, wieder stärker und reich verziert: die gleichlange Einschaltung tritt also nicht in Symmetrie zu dem anfangenden Halbsätzchen, sondern ist wirklich nur Einschaltung, d. h. wir sind am Schluß derselben noch immer beim vierten Takt (4b).

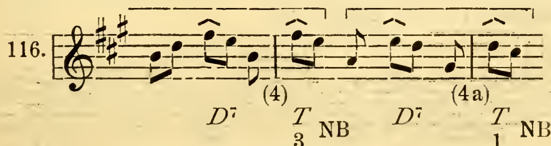
Selten ist die Wiederholung des Anfangstaktes (zweimaliges Ansetzen):



Bach, 7. zweistimmige Invention (vgl. Fig. 105).

Hier wird der erstmalige Ansatz des leichten Taktes durch den nochmaligen in der tieferen Tonlage gleichsam ausgelöscht.

Überbietung durch vervollständigte Schlußwirkung:



Bach, 12. zweistimmige Invention.

Überbietung durch Wendung des wiederholten Schlusses in eine andere Tonart:

117. (4)

T $Tp = Sp$ D^7 T

(4a)

$Sp = {}^0S$ D^7 ${}^0T$

Bach, 13. zweistimmige Invention.

§ 15. Elisionen. Ordnung: schwer—leicht—schwer. Umdeutungen.

Scharf von diesen Bildungen zu unterscheiden, freilich manchmal nur gar zu leicht mit ihnen zu verwechseln, sind nun aber die Abweichungen vom schlichten symmetrischen Aufbau, welche durch Beschneidungen des regulären Schemas, durch Elisionen (Auslassungen) entstehen. Es giebt deren hauptsächlich zwei Arten:

1) Elision des leichten Taktes mit direktem Überspringen zum nächsten schweren.
2) Elision des schweren Taktes durch Umdeutung zum leichten, richtiger: Untergehen des Endes im gleichzeitig einsetzenden neuen Anfange (Zusammenschiebung, Verschränkung).

Beide Arten sind sehr häufig; die erste kommt öfters in einer Weise regelmäßig fortgesetzt vor, welche scheinbar einen Dreitaktrhythmus entstehen läßt. Einige Fälle mögen das klarstellen:

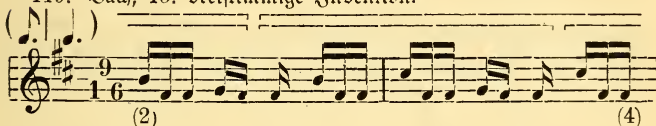
Beethoven, Op. 26, Schlußrondo.

118. (2) (4)

(Anfang mit dem 2. Takt.)



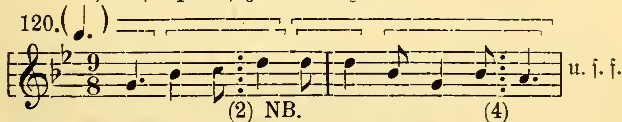
119. Bach, 15. dreistimmige Invention.



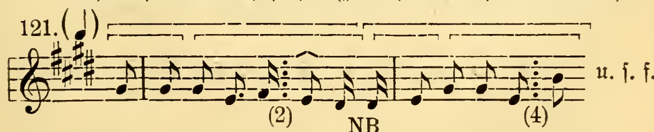




Beethoven, Op. 79, zweiter Satz.

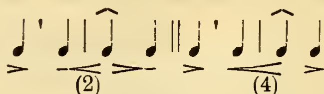


Beethoven, Lied „Sehnsucht" („Die stille Nacht umdunkelt"):



In den beiden letzten Fällen handelt es sich sogar nicht um die Elision eines leichten Taktes, sondern vielmehr nur um die einer leichten Zählzeit; wir haben eine durch=

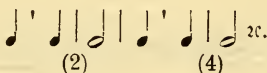
geführte Folge mit der schweren Zeit beginnender Zweitakt-gruppen, deren zweites Motiv nicht wie sonst zumeist, über-komplett ist:

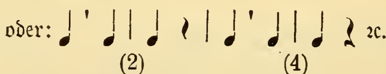


sondern vielmehr die weibliche Endung aus ♩ ♩ auf ♫ ver-kürzt und die leichte Zählzeit nach dem Schwerpunkte des 2., 4., 6. und 8. Taktes konsequent überspringt.



Es ist das die denkbar dichteste Aneinanderdrängung von Gruppen, die sich nicht zu engerer Einheit zusammenschließen, sondern schärfer getrennt nebeneinander stehen; also statt





So konsequent fortgesetzt ist aber doch die Elision des leichten Taktes zu Anfang jedes Halbsatzes oder gar die der leichten Zählzeit zu Anfang jeder Zweitaktgruppe eine rhythmische Rarität; daß die damit hergestellte Dreitaktigkeit eine nur scheinbare ist, d. h. daß sie nicht dem Schema



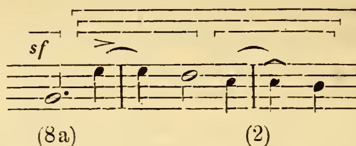
entspricht, sondern vielmehr zwei Schwerpunkte enthält,


(schwer—leicht—schwer)

also nicht erweiterte Zweitaktigkeit (oder Zweizähligkeit), sondern beschnittene Viertaktigkeit (Zweimalzweitaktigkeit resp. -Zähligkeit) ist, dürfte aus dem Erörterten klar geworden sein. Trotz des Vorgangs großer Meister (vgl. das Adagio und Menuett von Mozarts G-moll-Quintett und viele andere in des Verfassers Phrasierungsausgaben kenntlich gemachten Fälle) ist diese Art des Aufbaues dem Schüler nicht zur Nachahmung zu empfehlen, da sie das erst groß zu ziehende Verständnis einfacher Formen zu verwirren geeignet ist. Ihre Erläuterung, wie die aller andern Störungen der Symmetrie an dieser Stelle ist vielmehr so aufzufassen, daß sie nur zum Erweis der Richtigkeit des Hauptgrundsatzes beigebracht ist: die strenge Symmetrie, die Zweiteiligkeit in allen Potenzen, ist die eigentliche Grundlage alles musikalischen Formenwesens.

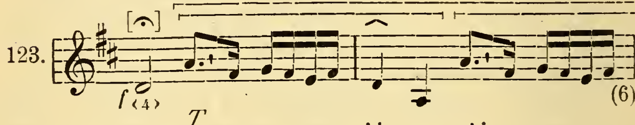
Häufiger als solche Verkettung von Formgliedern, welche mit einem relativ schweren Werte beginnen, ohne daß durch Hinüberragen des Endes über den Schlußwert (weibliche Endungen und Anschlußmotive) die Symmetrie hergestellt wird, ist die Elision eines leichten Taktes am Ende eines größeren Formgliedes, besonders eines achttaktigen Satzes, derart, daß direkt nach dem abschließenden schweren Werte ein neuer Satz mit einem schweren Werte ansetzt. So bringt z. B. Mozart in der C-moll-Sonate nach der mit Ganzschluß endenden regulären achttaktigen ersten Periode einen in höherer Ordnung schweren Wert, den man nicht wohl als Schlußwiederholung ansehen kann, da er offenbar (schon durch seinen starken Accent) als ein Anstoß zum Weiterbilden, nicht aber als ein Ausleben, Beruhigen wirkt; vielleicht trifft man das rechte, wenn man ihn als ein Zurückgreifen auf den vorausgehenden achten Takt auffaßt, im Sinne einer nachdrücklicheren Hervorhebung des damit erreichten schweren Wertes, der aber damit sozusagen als Endpunkt eines achttaktigen Vordersatzes erscheint und die folgenden acht Takte zur Notwendigkeit macht.

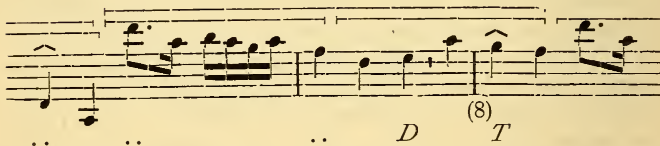




Dieser Takt (8a) ist also in seiner Stellung zum folgenden Markierung eines achttaktigen Satzes durch seinen Schwerpunkt. Solche Markierungen größerer Formglieder durch ihren Schlußwert sind besonders häufig zu Anfang, z. B.

Clementi, Op. 37, II.





Hier ist das erste d Markierung eines Vordersatzes (4. Takt); die Schlußgruppe (7.—8. Takt) wiederholt Clementi mit Nachdruck und schließt (auf 8a) kräftig mit einem Reim auf den ersten Einsatz, der auch wiederum diesem ganz analog aufgefaßt, d. h. wieder zum vierten umgedeutet wird, worauf der Nachsatz nochmals in gleicher Form erscheint, die emphatische Schlußwiederholung aber zur Modulation nach der Dominanttonart gewendet wird:



Das zweite Thema desselben Satzes setzt mit einem schweren Takte an, der als zweiter gelten muß; das die Symmetrie schließende zweitaktige Glied kommt aber nicht zu Ende, sondern mündet in den nochmaligen Anfang; erst dann erfolgt der regelmäßige Fortgang des Aufbaues, der aber mit seinem achten Takte wiederum in den Anfang einmündet, d. h. einmal wird der vierte, weiterhin aber der achte Takt zum zweiten umgedeutet:

125. (2) T S D (4 = 2) T S D (4) T D T S (6) (D) S D^6_4 7 (8 = 2) T u. s. w.

Auch diesmal ist der Verlauf ein ungewöhnlicher, sofern der vierte Takt wieder zum zweiten zurückgedeutet wird, ja auch das zweite Mal muß er zufolge einer neu auftretenden Art der Figuration umgedeutet werden, und wird nochmals zweiter:

126. D (4 = 2) T



u. s. w. regelmäßig bis zum Ganzschluß im achten Takt.

Mozart beginnt seine Sonate D-dur Op. 50 mit einer Markierung eines Halbsatzes oder gar Satzes durch seinen Schwerpunkt (4. oder 8. Takt), und fährt dann sogleich mit einem Aufbau der weiter oben beschriebenen lose gefügten Art: schwer-leicht-schwer in zweimaliger Folge fort; der endliche Abschluß aber geht in einem neuen Anfange unter, der durch kontrastierende Dynamik (piano) kenntlich gemacht werden muß:

127.

f *mf* (2)

T

(4) (6)

D *T*

(5. Takt fehlt.)

(8=1)

D

p *tr* (2)

T *D*

(neuer Satz) (Anschlußmotiv.)

Häufiger und schlichter als solches Untergehen eines forte-Ende in einem piano-Anfang ist das Verschwinden eines piano-Ende in einem forte-Anfang, z. B. in Mozarts C-moll-Sonate gleich nach der weiter oben angeführten Stelle. Die zweite Periode schließt da nämlich regulär auf dem achten (in anbetracht der oben erörterten Gründe aber eigentlich 16. Takt, und erhält eine zweitaktige Schlußbekräftigung, die im Wiederanfang des Hauptgedankens untergeht:

128.

(8) *p* (8a=1)

D^7 ^0T ^0S $D^{6>}_4$

f

(2)

^0T

Damit hätten wir ungefähr alle Möglichkeiten der durch Einschaltungen oder Auslassungen entstandenen Störungen der strengen Symmetrie des Themenaufbaues erschöpft; was etwa noch fehlen könnte, jene manchmal ins geradezu Disproportionierte gehende Weitung einzelner Glieder, wie sie besonders der Konzertsatz häufig aufweist, ist unter einfache zusammenfassende Gesichtspunkte kaum zu bringen: ob dabei aus einer zweitaktigen Gruppe ein Halbsatz oder ein ganzer Satz, selbst ein weit gedehnter wird, das hängt ganz vom Fluge der Phantasie ab; jedenfalls aber werden solche gewaltige Auswüchse innerlich immer wieder eine Struktur zeigen, welche den oben aufgewiesenen Hauptgesichtspunkten entspricht. Insbesondere ist zu beachten, was wir betonten, daß Harmoniewechsel vorzugsweise auf schwereren Werten stattfinden; der Spieler wird daher den Aufbau der Komposition leicht enträtseln, wenn er sich dieses Gesetzes erinnert, und der angehende Komponist wird klar und wohlverständlich schreiben, wenn er sich desselben bewußt ist.

4. Kapitel.

Die großen Formen der Musik.

§ 16. Satzverkettung. Mixolydischer Zwischenhalbsatz. Zweites Thema. Coda.

Wie wir bereits einige Male zu bemerken Gelegenheit hatten, treten Sätze zu einander in ein ähnliches Verhältnis der Symmetrie, wie sich zwei Halbsätze zur Einheit des Satzes zusammenschlossen; aber wenn auch wohl ein ganzer Satz (z. B. durch Halbschluß auf den achten Takt) zum Vordersatze eines zweiten Satzes werden kann, so daß erst mit Ablauf des zweiten Satzes die Periode (der Kreislauf der Entwickelung und Rückbildung) abgeschlossen ist,*) so läßt sich doch eine solche Gegenüberstellung nicht ins Unendliche in immer größeren Dimensionen verfolgen. Von Anfang unserer Betrachtungen an hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß im Erkennen der Übereinstimmung der Zeichnung kleiner Bruchstücke (Taktmotive, Gruppen, Halbsätze) das Auffassen des formalen Aufbaues beruht, daß solche einander ähnliche Glieder sich gesondert nebeneinander stellten, daß die Zusammengehörigkeit größerer Taktreihen zu einem größeren Gliede, das als antwortende Einheit mehreren vorausgegangenen kleineren gegenübertritt, durch Abschwächung der Gliederung, durch Herstellung größerer glatt verlaufenden melodischen Linien und durch Vermeidung von langen Noten und Pausen am Ende der Glieder deutlich gemacht wird, mußten aber anderseits einsehen, daß schon ein viertaktiger Halbsatz, der zwei zweitaktigen Gruppen zusammenfassend antwortet, doch

*) Das Abschließen der Gewichtsunterscheidungen der Schlußwerte mit der 8 für den aus 2 viertaktigen Halbsätzen bestehenden Satz ist gewiß zum Teil eine Willkürlichkeit. Allein, wenn diese Interpunktionszeichen praktisch sein sollen, so ist Beschränkung ihrer Zahl geboten. So gut die sprachliche Interpunktion mit , ; : . ? und ! auskommt, obgleich oft genug ein Satz inhaltlich mit dem vorausgehenden durch . abgeschlossenen zusammengehört, kann auch die musikalische Interpunktion mit 2, 4, 6, 8 und ihrer mannigfachen Umdeutung sehr wohl auskommen.

in sich wieder Gliederungen wie 1 + 1 + 2 erkennen lassen muß, die sich nur nicht so stark bemerklich machen wie im Vordersatz. Aufgefaßt (vom Spieler und Hörer) resp. vorgestellt, empfunden (vom Komponisten) müssen aber auch diese kleinen Symmetrien innerhalb der großen Glieder ganz entschieden werden. Es leuchtet ein, daß solches Verstehen der Gliederung im kleinen immer mehr die Auffassung der größeren Einheiten gefährdet, zu je weiterer Ausdehnung diese anwachsen. Das ist der Grund, weshalb thatsächlich solche über 16 Takte (Doppelsätze) hinausgehenden Symmetrien kaum mehr oder doch nur selten aufgestellt werden. Das Nachzählen der Takte (natürlich nicht ein wirkliches Nachzählen, sondern nur ein Empfinden des Taktgewichtes) hört wohl im allgemeinen mit dem achten Takte auf, d. h. der sechzehnte wird wohl noch als ein zweiter achter, der zum ersten achten in Symmetrie tritt, verstanden, der vierundzwanzigste aber nicht als solcher, sondern als neuer achter und zwar entweder als wiederum dem 16. antwortender oder aber (etwa wenn er wieder eine Halbschlußwendung bringt) wieder als eine Aufstellung, welcher der nächste achte (der 32.) antwortet. Solche längere Reihen von reinen Achttaktern sind sehr selten, allenfalls in Tanzstücken mit ihrem stereotypen Rhythmus häufiger; die nicht „für den praktischen Gebrauch zum Tanzen" bestimmten Instrumentalsätze, ebenso wie alle gesangsmäßigen oder wirklichen Gesangskompositionen werden aber vielmehr statt dessen gar bald allerlei Abweichungen von der strengen Symmetrie bringen, vor allem Schlußbekräftigungen, die ja eigentlich gar keine Störungen der Symmetrie sind, sondern nur ein gewisses behagliches Verweilen am erreichten Ziel. Sätze, welche durch Schlußbekräftigungen von einander geschieden sind, treten eigentlich gar nicht mehr direkt zu engeren Einheiten zusammen. In der Regel wird aber ihrer Unterscheidung noch weiter die Verschiedenheit der Tonart oder des Tongeschlechts, sowie die Verschiedenheit des motivischen Materials oder doch der figurativen Ausgestaltung zu Hilfe kommen, mit andern Worten: Verschiedenheit des Inhalts. Damit gewinnen wir nun aber einen ganz neuen Gesichtspunkt für die Beurteilung des formalen Aufbaues. Zwar haben wir schon oben von Modulationen in andere

Tonarten gesprochen, aber doch innerhalb des als Grundlage des Aufbaues angesehenen metrischen Schemas; selbst die Dominanttonart oder die zurückstrebende Dominante (Mixolydisch) als Inhalt des dritten Halbsätzchens eines Aufbaues von vier Halbsätzen erschien uns zunächst nur als eine Möglichkeit der Ausfüllung des metrischen Schemas, nicht aber selbst als Mittel, das Form bilden könnte außerhalb eines geschlossenen Schemas. Nun aber schreiten wir zu einer solchen gänzlich veränderten Betrachtungsweise vor, indem wir den Aufbau größerer Formen nach dem Inhalte gliedern und das metrische Schema nur mehr als das Mittel der Formgebung im Kleinen betrachten. Den ersten Schritt vorwärts thun wir, wenn wir Stücke betrachten, bei denen zwischen in sich metrisch abgeschlossene Sätze oder Satzgruppen sich ein Zwischenglied einschiebt, das weder zum ersten noch zum zweiten Satz resp. der ersten oder zweiten Satzgruppe in direkte Symmetrie, vielmehr wirklich trennend zwischen beide tritt und einen kleinen Aufbau für sich bildet, gleichviel ob derselbe etwa mittels Umdeutung seines Schlußwertes zum neuen Anfang mit dem letzten oder durch Einsatz seines Anfangs auf den Abschluß mit dem ersten Hauptteile verwachsen ist oder nicht. Das Menuett von Beethovens Op. 49. II. kann uns in zwei verschiedenen Potenzen dieses neue Mittel der Formgliederung erklären. Beethoven bringt nämlich nach Abschluß der ersten in der Haupttonart gehaltenen Periode folgendes viertaktige Zwischenglied, das in der Paralleltonart (dadurch kontrastierend) ansetzt und durch Halbschluß in der Haupttonart zurückleitet:

(Zwischenhalbsatz.)

129.

(2) (4)

D^7 [*Tp*] *S**) . . *T̶* . . *Sp* D^7

*) Eine Funktionsbezeichnung in runder Klammer bezieht sich auf den folgenden Accord (der natürlich ein konsonanter sein muß) als Tonika; tritt statt dieses (als Folge erwarteten) ein anderer ein, so wird seine Chiffre in eine eckige Klammer gestellt. Vgl. des Verfassers Harmonie-Lehrbücher.

und wiederholt alsdann die ganze erste Periode in höherer Tonlage. Diese vier Takte stehen also isoliert zwischen dem ersten und letzten achttaktigen Satze:

8 + 4 + 8.

Trotz des Halbschlusses am Ende dieses Zwischengliedes würde es falsch sein, dasselbe als einen Vordersatz gegenüber dem nächstfolgenden Halbsatz anzusehen; zum mindesten müßte man, wenn man ihm einen derartigen Sinn zuerkennen wollte, hinzusetzen, daß mit dem Erkennen der Übereinstimmung des folgenden Satzes mit dem ersten die Umdeutung des vermeinten Vordersatzes zu einem selbständigen Gliede erfolgt, indem der 5. Takt vielmehr als wieder der 1. verstanden wird. Nach erfolgtem Abschluß der Wiederholung des Hauptsatzes bringt nun aber Beethoven einen noch weiter ausgeführten Zwischengedanken:

(überleitender Satz)

(2) (4)

T .. D^7 *T*

T (6) (8)

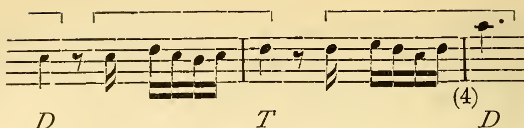
= *S* *T* *S* *T* S^6 (D^7) *D*

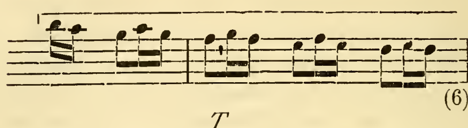
d. h. er hält das erste Halbsätzchen in der Haupttonart und moduliert im zweiten in die Dominanttonart (D-dur) auf deren Dominante (a^+, 2. Dominante der Haupttonart) er einen Halbschluß macht; die folgenden Takte lassen sich an, als solle nun dieser Halbschluß mehrmals bekräftigt werden, runden sich aber zum selbständigen achttaktigen Satz ab und schließen in der Dominanttonart:

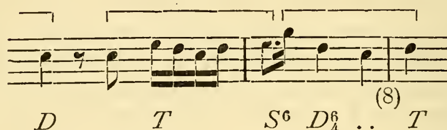
(II. Thema)

(2)

T

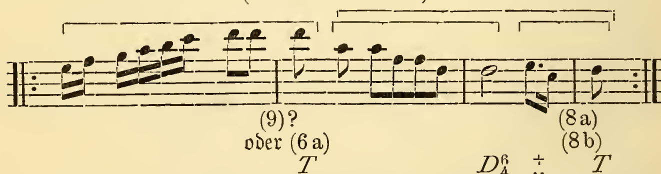






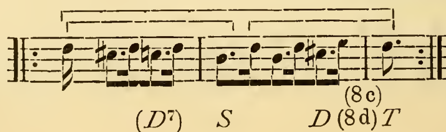
d. h. wir haben hier ein (wenn auch nicht eben charakteristisch heraustretendes) zweites Thema vor uns; zwei dreitaktige Schlußbekräftigungen verleihen diesem ganz in der Dominante stehenden Satze größeres Gewicht:

(II-Da in Triolen.)

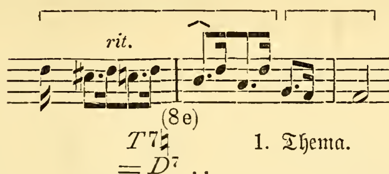


d. h. wir haben hier zwei Schein-Dreitaktigkeiten der Ordnung: schwer-leicht-schwer; aber vielleicht ist auch das Hinauflaufen in die Oktave zunächst nur als Anschlußmotiv gedacht, d. h. als zum Takt-Motiv ausgewachsene weibliche Endung (8—9), und die Schlußbekräftigung setzt unbekümmert um diese Endung doch mit dem leichten Takte an.

Weiter folgen noch zwei zweitaktige Schlußbekräftigungen:

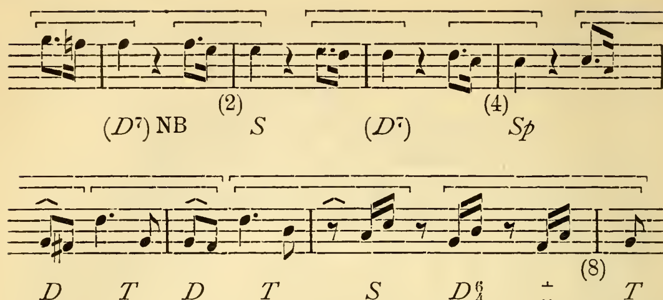


und endlich eine eintaktige Rückleitung (d^7 mixolydisch:)



Das Beispiel ist sehr lehrreich. Die Verwandtschaft der Rollen der beiden Zwischenglieder, des kleinen viertaktigen und des großen sechzehntaktigen mit seinen 10 Takten Schlußanhang und seiner endlichen Zurückleitung, ist in die Augen springend; zugleich sehen wir aber auch, daß eine solche weiter ausgeführte Zwischenpartie anderen motivischen Materials und unterschiedener Figuration bedarf und zur besseren Hervorhebung derselben einer anderen Tonart. Die letzten (zweitaktigen) Schlüsse aber zeigen bereits wieder den für das erste Thema charakteristischen punktierten Rhythmus, bereiten also auf den Wiedereintritt desselben vor.

Weiterhin bringt Beethoven nach der Wiederholung des Hauptgedankens nochmals einen selbständigen Zwischensatz und zwar direkt einsetzend in der Unterdominanttonart C-dur, welche noch schärfer kontrastiert. Sein trompetenartiges kräftiges Motiv steht dem Hauptgedanken des Menuett sehr unterschieden gegenüber. Der Aufbau desselben füllt zwei achttaktige Sätze; der erste macht einen Halbschluß auf der Dominante (g^+), der zweite arbeitet sich zur Haupttonart (G-dur) empor ($T = S$) und vier außerhalb der Symmetrie stehende Takte in der Dominante (d^7, mixolydisch) bereiten die nochmalige Wiederholung des Hauptthemas in seinem ganzen Umfange ($8 + 4 + 8$) vor. Endlich ist eine Coda mit (zu Anfang) stark mixolydischer Färbung angehängt, d. h. es folgt nochmals das Hauptthema aber mit Hinneigung zur Subdominanttonart, was durchaus typisch für die Nähe des wirklichen Endes ist, sofern es ein dem für den Beginn der thematischen Entwickelung charakteristischen Aufstreben zur Dominante entgegengesetztes Nachlassen der treibenden Kraft bedeutet:



Die verstärkte und reicher figurierte Wiederholung des Nachsatzes (5.—8. Takt) bildet das Ende.

Vergegenwärtigen wir uns einmal zurückblickend, wie oft uns die Tendenz der Formbildung zur Gewinnung des Schemas

A-B-A

bemerkbar geworden ist! Zuerst begegneten wir ihr, als wir einsahen, daß, trotz der natürlichen Auftaktigkeit alles Treibens und Werdens doch der Anfang mit einer schweren Zeit etwas durchaus Gewöhnliches, weil etwas Bequemeres, minder Aufregendes, minder Anspannendes ist. Dem Wegfall der leichten Zählzeit (des Auftaktes) am Anfang sahen wir den Wegfall des leichten 1. Taktes als etwas Verwandtes sich anschließen und erkannten sogar die Möglichkeit noch weiterer Verkürzung des metrischen Schemas a parte ante bis zum Beginn mit dem nur markierten achten Takte. Die damit gewonnenen Typen schwer-leicht-schwer entsprechen durchaus der selbstverständlichen Anordnung des Inhalts der größeren Formen, d. h. ein Hauptgedanke, der durch ein Zwischenglied oder einen ausgewachsenen Nebengedanken abgelöst wird, erscheint ebenfalls als das Gewichtigere, der Nebengedanke ist sozusagen das thematisch Leichte; das Schema:

Hauptgedanke—Nebengedanke—Hauptgedanke

ist also für die Themenordnung des kleinsten wie des größten Musikstücks das zunächst selbstverständliche.

Nun gliedern sich aber Hauptgedanke (I. Thema) wie Nebengedanke (II. Thema), sobald sie in größeren Proportionen ausgeführt werden, selbst wieder gern in ganz ähnlicher Weise; betrachtet man ferner die beiden Hauptthemen beide als gewichtige thematische Werte, so ist nichts natürlicher, als daß zwischen beide wiederum ein Zwischenglied treten kann; endlich aber kann man die beiden Themen zu höherer Einheit zusammenfassen, die man zweimal setzt wie das Hauptglied im Hauptthema, d. h. es ergiebt sich der Ausblick auf eine größte Form, welche zwischen das erstmalige und das zweite Auftreten der Themen ein Zwischenglied von natürlich entsprechend großen Dimensionen einschiebt: in diesem letzten Falle ist das Zwischenglied zum Unterschied von den beiden durch die Themen charakteristischen Teile als nicht thematisch zu bezeichnen; es ist das der Durchführungsteil der größten Formen. So finden wir, wenn wir auch das Auswachsen der Zwischenglieder zu Themagruppen von eigenartiger Physiognomie mit ins Auge fassen, folgende Stufenleiter von Dimensionen:

I. Mit nur einem Thema:

A.	—	B.	—	A.
Hauptgedanke (8 Takte)		Zwischenglied (4 oder auch 8 Takte)		Hauptgedanke (8 Takte).

Da nichts hindert, dem Hauptgedanken auch schon beim ersten Auftreten Schlußwiederholungen anzuhängen, deren ausgeführteste die Wiederholung des ganzen Satzes ist, so fällt diese Form schließlich zusammen mit der oben als vollständig symmetrisch, ohne Rücksicht auf den Inhalt nur als metrisches Schema entwickelten:

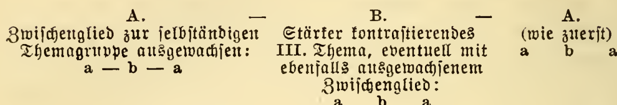
A.	—	B.	—	A.
2 mal 8 Takte Hauptgedanke zweimal.		8 Takte Zwischenglied		8 Takte Hauptgedanke einmal.

II. Mit selbständiger entwickeltem Zwischensatz:

A.	—	B.	—	A.
Hauptsatz der Form I.		Zwischensatz (Trio) von 8 Takten, oder ausgeführt in der Form I. (II. Thema.)		Hauptsatz. der Form I.

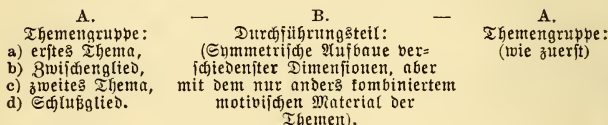
Durch Schlußwiederholungen, eventuell auch die Repetition jedes der drei Formglieder kann die Ausdehnung solcher Sätze bereits eine sehr erhebliche werden.

III. Mit drei oder mehr Themen:



A.	—	B.	—	A.
Zwischenglied zur selbständigen Themagruppe ausgewachsen: a — b — a		Stärker kontrastierendes III. Thema, eventuell mit ebenfalls ausgewachsenem Zwischenglied: a b a		(wie zuerst) a b a

IV. Zwei Themen als Einheit gesetzt:



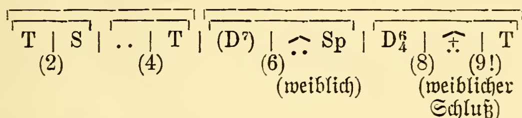
A.	—	B.	—	A.
Themengruppe: a) erstes Thema, b) Zwischenglied, c) zweites Thema, d) Schlußglied.		Durchführungsteil: (Symmetrische Aufbaue verschiedenster Dimensionen, aber mit dem nur anders kombiniertem motivischen Material der Themen).		Themengruppe: (wie zuerst)

d. h. sämtliche mit besonderen Namen belegten Typen der großen Formen erscheinen aus demselben Prinzip erwachsen, denn I. ist die sogenannte zweiteilige „Liedform“, II. die dreiteilige „Liedform“ oder auch (wenn die drei Teile zusammenhängen) eine kleine „Rondoform“, III. sind größere „Rondoformen“, IV. ist die sogenannte „Sonatenform“. Da diese Namen nicht viel nützen und sich keineswegs regelmäßig mit den ähnliche Namen führenden Sätzen der praktischen Komposition decken, so wollen wir auf ihre Anwendung verzichten und einfach die nur die Proportionen andeutenden Namen: erste, zweite, dritte, vierte Form gebrauchen. Jeder derselben erweist sich noch als innerhalb sehr dehnbarer Grenzen variabel, besonders je nach der eingehaltenen Modulationsordnung. Wir gehen dieselben nun im einzelnen an Beispielen durch mit besonderer Berücksichtigung der Tonartfolgen.

§ 17. Die erste Form.

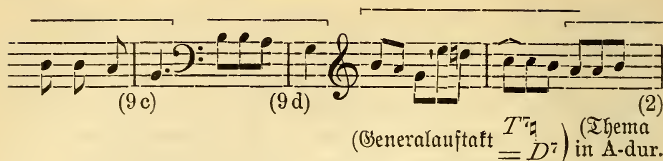
Selbständige Tonstücke dieser kleinsten und unentwickeltsten aller Formen sind nicht häufig. Das Volkslied hat sie nur selten, da es sich meist streng symmetrisch (abgesehen von etwaigen Schlußwiederholungen) im Umfange einer aus zwei

Halbsätzen oder auch zwei achttaktigen Sätzen bestehenden Periode hält. Auch das an das Volkslied anlehnende einfache strophische Lied hält sich gewöhnlich innerhalb dieser Form-Ansätze, die nur symmetrische Struktur aber noch keine inhaltlich getrennten Teile haben: z. B. Mendelssohns Komposition des Heineschen „Klinge, kleines Frühlingslied" mit dem harmonisch-metrischen Schema:



Vergl. z. B. auch Franz': „Es hat die Rose sich beklagt", in welchem der Meister trotz der dreizeiligen Versform die strenge Symmetrie herzustellen gewußt hat (durch Vorausschickung einer ersten Zweitaktgruppe in der Begleitung). Unter Festhaltung des motivischen Aufbaues, nur durch Tonartenkontrast unterschieden stellt Beethoven im zweiten Liede des Cyklus „Liederkreis an die ferne Geliebte" die Form A-B-A her; das Sätzchen selbst, das dreimal getreu wiederkehrt (E-dur—A-dur—E-dur), ist durch mehrmalige Wiederholung der weiblichen Endung (des 5. Taktes) jedes Halbsatzes erweitert:



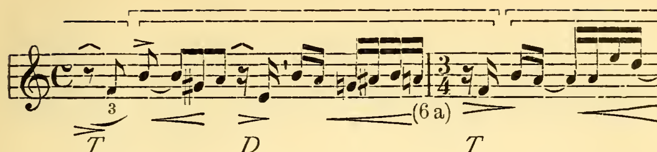


Beim Übergang zur mittleren in A-dur gehaltenen Strophe haben wir also ein kleines zweitaktiges Übergangsglied, dessen Ende im Wiederanfang verschwindet; auch bei der Rückwendung zur Haupttonart (zwischen der 2. und 3. Strophe) wächst aus den Schlußwiederholungen solch ein zweitaktiges Übergangsglied heraus. Ähnlich gebaut (B nur Transposition von A) ist z. B. Schuberts Komposition des Heineschen „Fischermädchen".

Ein interessantes Beispiel der etwas reicheren Ausgestaltung des Typus — doch noch streng innerhalb der Grenzen der ersten Form — ist Beethovens Op. 126 Nr. I:






3
(6 a)
T D T

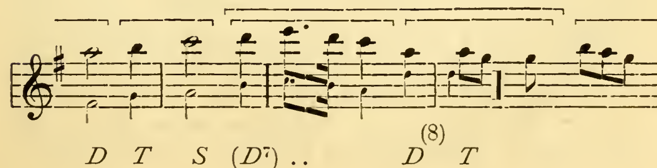

tr tr tr
(8)
(Gene=
S
D^6_4 ∴ T^7=♮D^7


6 6 6
(8a)
ral=Auftakt, (mixolydisch)


6
(8 b)
$D^{9>}$ D^7
ritardanto - - - - - -

A.*


(2) (4)
T D T D T S D T ..


(8)
D T S (D^7) .. D T

8va

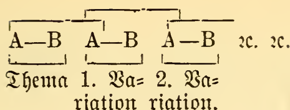
(8a) (8b)
D T D T

(8c) (8d) (8e)
D T D T D .. T

B—A* repetiert.

Der $^{3}/_{2}$ Takt (Takt 5—6 der Zwischenpartie; Beethoven schreibt übrigens bis zum Triller auf c $^{2}/_{4}$ Takt) ist eine viel geringere Abweichung vom glatten Fortgang, als man zunächst meinen sollte; der $^{3}/_{4}$ Takt des Stücks wahrt nämlich den Ur-Rhythmus ♩ | 𝅗𝅥 mit seinen ungleichen Zählzeiten sehr deutlich, so daß der $^{3}/_{2}$ Takt nichts anderes ist als ein Weitergehen mit Zählzeiten der Dauer der schweren Zeit des $^{3}/_{4}$ Taktes. Durch diese Vertauschung des $^{3}/_{2}$ Taktes mit dem $^{3}/_{4}$ Takte ist aber der Anfang zu einer völlig phantasieartig freien Behandlung des Restes des Mittelsatzes gemacht, welche nicht genug bewundert werden kann. Die weiblichen Endungen über die Achtelpause hinüber gehören zu den schönsten echt Beethovenschen Rätseln, deren Lösung der „Phrasierung" vorbehalten blieb.

Manche für Variationenfolgen berechnete Themen wie z. B. die von Beethovens Op. 57 (Appassionata), Op. 109 und 111 auch die des Cis-moll-Quartetts Op. 131 zeigen nur einen zweigliedrigen Bau, eine Form A-B ohne merkliches Zurückkommen auf den Inhalt des ersten Satzes oder Halbsatzes; da dann (trotz des Schlusses in der gleichen Tonart) der zweite Satz sich gegen den ersten als ein anderer abhebt, so wird man nicht fehlgehen, wenn man in der Kette der verzierten Wiederholungen der Folge der beiden Glieder das immer erneute Zustandekommen der Form A-B-A erblickt.



Reine Typen der ersten Form A-B-A sind dagegen z. B. die Themen der Variationen der As-dur-Sonate Op. 26, und der unvergleichlichen F-dur-Variationen Op. 34 von Beethoven.

Die Zwischenpartie der kleinen Form A-B-A steht — da sie kein ausgeprägtes zweites Thema enthält, gewöhnlich auch nicht eigentlich in einer andern Tonart; wohl aber setzt sie gewöhnlich in einer andern — in der Regel nächst verwandten — Tonart an, aber nur um zur Haupttonart zurückzulenken, d. h. wie in der Bagatelle Op. 126, I. zuletzt sich auf der Dominantharmonie der Haupttonart festzustellen (D^7, mixolydisch). Macht der Hauptsatz selbst gegen sein Ende hin eine Wendung zur Dominante, Parallele oder einer andern nahe verwandten Tonart, so lenkt auch wohl der Zwischensatz gleich zurück und ist dann häufig durchaus nur Rückgang, Vorbereitung der Wiederholung des Hauptgedankens.

Sehr lehrreich für die freiere Behandlung der kleinen Form A-B-A sind die zahlreichen Miniaturen Theodor Kirchners, welche eine große Zahl interessanter Varianten des schlichtesten Typus aufweisen. Je nach ihrer Ausdehnung entsprechen sie dem Schema strenger oder minder streng; manche führen das Hauptmotiv auch in der Zwischenpartie durch, andere bringen in dieselbe durch andere Bewegungsart einen schärferen Kontrast, ohne sie doch zu einen wirklichen neuen Thema zu entwickeln. Viele haben einen mehr oder minder ausgeführten Anhang, eine Coda, die zwar durch Festhaltung des motivischen Materials des Hauptsatzes ihre Natur als Schlußbekräftigung darthut, aber in sich selbst symmetrischen Aufbau aufweist; manchmal aber nimmt eine solche Coda auch wirklich selbständigere Physiognomie an, so z. B. in Nr. IV der Albumblätter Op. 7:

A.

Hier wird der Abschluß des Nachsatzes auf den achten Takt durch die strenge sequenzartige Nachbildung der Takte 7—8 nach dem Muster von 5—6 vereitelt

$T - S^6$, $Sp - D^6$

und daher noch ein weiteres Halbsätzchen von 4 Takten zum Abschluß nötig. Die Sequenz ist eines der allerhäufigsten

Mittel der Weitung der Formen. Den achttaktigen Zwischensatz bildet Kirchner durchaus mit dem motivischen Material des Hauptsatzes; derselbe beginnt und endet mixolydisch (h^7) wendet sich aber sogleich nach der Parallele der Dominante ($h\ ^{7\natural}\ ^{6}_{3>} = fis^{VII}\ |\ cis^7\ {}^0cis\ cis^7\ cis\ {}^{III<}_{\substack{V<\\VI}} = gis^{IX<}\ |\ dis^7$ ${}^0dis$) und findet den Rückweg über die Unterdominante ($dis\ {}^{I>}_{\substack{III<\\VII>}} = e^7_{5<}$). Die Wiederholung des Hauptsatzes meidet die Sequenz, kommt daher mit dem achten Takte zu Ende und schließt in der Haupttonart. Die erwähnte Coda sieht dann so aus:

T D (2) (4) T Anschlußmotiv

T $\cdot\cdot{}^{7}_{1<}$ ($D^{9>}$) (6) Sp $D^{6>}$ Takt-

T Triole $S^{6}_{1<}$ D^{6}_{4} $D^{9>}$ (D) S D^{6}_{4} (8) T

Einige kurze Schlußbestätigungen bilden dann das eigentliche Ende. Ähnlich (nur schlichter gebaut) ist Nr. II desselben Opus, dessen Coda aber doch noch mehr den ausgesprochenen Charakter angehängter Schlüsse hat.

Man beachte wohl, daß auch bei dieser kleinsten Form ein scharfer Unterschied zwischen den beiden Stellen, wo verschiedene Thementeile aneinander grenzen, heraustritt, nämlich:

B setzt gern selbständig kontrastierend an; die Wiederkehr von A wird dagegen in der Regel durch wirklichen Übergang (Rückgang) vermittelt.

Dies Prinzip werden wir in allen größeren Formen wiederfinden, in der zweiten als selbständigen Ansatz des Trio, in der dritten als Einführung des dritten Thema ohne eigentliche Modulation, in der vierten als Ansatz des Durchführungsteiles nach vorausgegangenem Abschluß; den Rückgang dagegen finden wir regulär in allen vier Formen nicht nur bei der Rückkehr zum Hauptthema, sondern auch wo mehrere Themagruppen zur Einheit zusammengefaßt erscheinen sollen, als Vorbereitung des Einsatzes des zweiten Themas. Zwar sind diese Bestimmungen nicht rigorose Gesetze, wohl aber logisch begründete Gesichtspunkte, deren sich bei der Arbeit bewußt zu sein, niemals schädlich ist. Daß die Meister manchmal im Sonatensatz das zweite Thema ohne vorherige Einleitung einsetzen lassen, ist ebenso wahr, wie daß sie manchmal den Thementeil nicht scharf gegen die Durchführung abgrenzen; aber daß erstere Abweichung von unserer aufgestellten Norm nicht im Interesse des großen Zuges liegt, vielmehr ins kleine gliedert, und daß das Ineinanderschwimmen von Themen-Exposition und der Durchführung die Auffassung erschwert, ist nicht minder wahr.

Als eine unvollständige Ausprägung der ersten Form sind jene zweigliedrigen Themen anzusehen, welche weder eine eigentliche Zwischenpartie noch eine Wiederkehr eines Hauptgedankens, sondern nur zwei in derselben Tonart stehende Sätze enthalten, die entweder gar nicht oder jeder für sich oder aber als Ganzes wiederholt werden, also:

A—B
A, A—B, B } wo B weder dem Vorder- noch dem Nachsatze von A nachgebildet ist.
A B A B

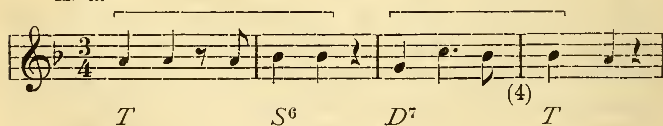
Ist aber in solchen Stücken der Vordersatz von B dem Vordersatze oder auch dem Vorder- und Nachsatze von A nachgebildet, so haben wir nur eine Erweiterung des Satztypus a | a a | b vor uns, d. h. eigentlich keine periodische (rundläufige), sondern nur eine positiv entwickelnde Form, der ein eigentlicher Abschluß fehlt, also eine Form, die

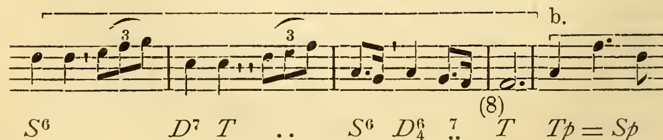
eigentlich noch keine entwickelte Form sondern nur ein *Ansatz* zu einer solchen ist. Der Fall, daß der Nachsatz von B dem Vorder- oder Nachsatze von A oder beiden nachgebildet ist, kommt natürlich nicht in Frage, da derselbe ja der oben erörterte eigentliche Typus der ersten Form sein würde. Es scheint aber, daß wir auch in den Fällen, wo B ganz selbständig (doch nicht so kontrastierend, daß es als ein im Charakter verschiedenes Anderes erscheint) neben A steht, doch eine ähnliche Auffassung anwenden müssen, für welche die *metrische Übereinstimmung*, die nur *formale* (nicht inhaltliche) *Symmetrie* das Zustandekommen des Eindrucks eines abgeschlossenen Verlaufs ermöglicht, d. h. also: wie es uns sich als möglich ergab, vier verschiedene Taktmotive zu einem Halbsatz zu verbinden (a | b c | d), so würde es nun auch möglich erscheinen, vier verschiedene Halbsätze zu einem Doppelsatz zu vereinen; da jeder Satz in sich dabei einen der leicht verständlichen Typen ausprägen wird (z. B. a | a a | b oder auch a | b a | b oder a | a b | a), so ist dem Bedürfnis der symmetrischen Gliederung wenigstens im kleinen Genüge geleistet, während der Zusammenschluß der beiden parallelen Sätze zu höherer Einheit lediglich durch die *harmonische Entwickelung* bewirkt wird. Moduliert aber z. B. der zweite Halbsatz zur Dominante und lenkt der dritte mixolydisch zurück, so daß der vierte wieder in der Haupttonart steht, so ist es in der That möglich, trotz mangelnder motivischen Beziehungen zwischen den beiden Sätzen ihre Zusammengehörigkeit im Sinne der kleinen Form A-B-A doch zu verstehen. Durch die gesonderte oder vereinte Wiederholung der beiden Sätze wird eine andere Auffassung wohl nicht bedingt. Wir werden solche thematisch zweiteilige Formen auch in größeren Dimensionen wiederfinden. Daß dieselben als *nicht voll entwickelte Formen* angesehen werden müssen, scheint mir kaum fraglich.

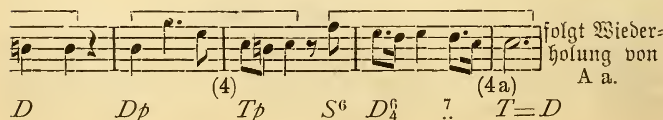
§ 18. Die zweite Form.

Bei der zweiten Form wächst die Zahl der Möglichkeiten der Weitung des Typus ganz außerordentlich, so daß zwei Stücke, die ihn beide unzweifelhaft aufweisen, ganz außerordentlich

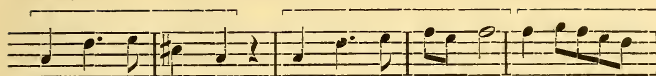
verschieden sein können, nicht nur hinsichtlich der thatsächlichen Ausdehnung, sondern auch ganz besonders je nach der ausgeführteren oder gar nicht vermittelten Verbindung der Glieder, also hinsichtlich der Modulation, auch hinsichtlich des Charakters des Inhalts der einzelnen Teile. Ein Beispiel der einfachsten Ausfüllung der Form ist die Arie „Lascia ch'io pianga" aus Händels Rinaldo. Der Hauptteil A Arie hat vollständig ausgeprägt die erste Form, zuerst einen geschlossenen achttaktigen Satz in der Haupttonart F-dur, sodann einen sechstaktigen Zwischensatz, der mit der Parallele D-moll ansetzt (mit schneller Umdeutung derselben zur Sp der Dominante) und auf der Dominante (C-dur) schließt, worauf der Hauptsatz getreu wiederholt wird (sogar zweimal, da ihn das Orchester noch einmal als Ritornell bringt). Der zweite Teil (B) ist nur ein einziger achttaktiger Satz, der schärfer als das Zwischenglied des Hauptteils die Paralleltonart ausprägt und ebenfalls (im Nachsatz) zur Dominante moduliert; ein angehängter dritter Halbsatz wendet aber den Schluß zur Parallele der Dominante. Ausgeführte Übergänge weist die Arie nicht auf, unterscheidet sich daher hinsichtlich der Form in nichts von Tanzstücken, für welche solche lose Verbindung der Teile das gewöhnliche ist (bekanntlich ist die Arie wirklich ursprünglich als Sarabande geschrieben):





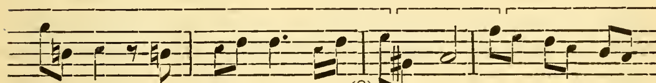


B.



(4)

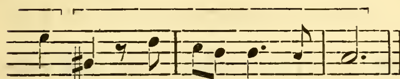
$Tp = {}^0T$ D^7 ${}^0T$ $S^{VII}\,{}^0T = Sp$ D^7



(8)

Dp Tp S^6 D^7 T

$= {}^0Tp\,D^7\,\mathcal{F}$ ${}^0S$



folgt Wiederholung von A (ganz)

(8a)

${}^0T$ D^7 ${}^0T\,S^{VII}\,D^7$ ${}^0T = Dp$

Und nun vergleiche man hiermit z. B. die Arie der Königin von Saba „Jeder Anblick, der sich beut“ in Händels „Salomo“, die wohl vier mal so lang ist und doch ebenfalls hierher gehört. Auch diese Arie entspricht einem Tanztypus, nämlich dem der Gavotte und hat daher auch keine Übergangslieder zwischen den einzelnen Teilen; die lange Ausdehnung ist lediglich durch Vermehrung der Sätze bewirkt, aus denen sich die einzelnen Teile zusammensetzen. Die Arie steht in G-moll. Zunächst spielt das Orchester einen geschlossenen Satz von 8 Takten vor, der den Hauptgedanken in kürzester Fassung giebt; durch nachahmende Ritornelle des Orchesters zwischen den einzelnen Gliedern der Gesangsmelodie wird nun der Vordersatz dieser Periode auf 8 Takte erweitert, der Nachsatz wird also ein selbständiger Satz, aber durch sequenzartige Führung so gewendet, daß er auf den 4. Takt bei der Dominante der Dominante anlangt, welche als alterierte Subdominante wie diese zum Schlusse drängt (4 = 6); zwei weitere Takte machen aber einen Halbschluß auf der Dominante der Parallele (F-dur), wodurch ein Anstoß zu weiterem Bilden gegeben ist; die Singstimme greift die Harmonie auf, als ob

sie den Halbschluß wiederhole (schwerer Takt) und das Orchester macht mit zwei antwortenden Takten aus dem Halbschluß einen Ganzschluß in F-dur; ein entsprechend gebildetes dreitaktiges Glied lenkt zum Ganzschluß in der Parallele (B-dur), welche durch 11 weitere Takte bestätigt wird (Singstimmen 5—8, 8a, 7b—8b, Ritornell 5—8). Vier Takte Instrumentalritornell bekräftigen den Schluß nochmals. Wir geben unten diesen dem Aa des obigen Schemas entsprechenden Teil der Arie als anschauliches Beispiel und bemerken zum übrigen nur, daß der Teil Ab ganz ähnlich aufgebaut aber kürzer ist (19 Takte: 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 1 + 4 + 4)
(4.)
und vorzugsweise die Subdominante (C-moll) ausbeutet; die Wiederkehr von Aa ist nur eine angedeutete (1 + 2, 1 + 2, 1 + 2 + 2 + 4) und der Teil B besteht aus zwei Sätzen, deren erster ganz in der Dominante der Parallele (F-dur), der zweite dagegen in der Moll-Dominante (D-moll) steht und breit abschließt; der Charakter dieser Mittelpartie ist ein kräftigerer. Der Schlußteil endlich (A*) ist ein verkürzter und wahrt die tonartliche Einheit strenger; einige als Coda angehängte Halbsätze schließen die Gesangpartie und das Orchester bekräftigt noch den Abschluß mit demselben Satze, den es zu Anfang gebracht (nur um 4 Takte erweitert):

A. a.

(Ritornell) (2)

^0T D ^0T ^0S $D_4^{6>}$ $\overset{+}{..}$ ^0T ^0Tp (D)

(4)

.. $(S$ D_4^6 $\overset{+}{..})$ .. ^0T ^0S

(Gesang)

(8)

D ^0T ($D\!\!\!/^7$) D ^0T S^{VII} D^7 ^0T ^0T D

(Orchester)

(2) (4)

^0T ^0S $D^{6>}_{4}$ ∸ ^0T ^0T D ^0T ^0S $D^{6>}_{4}$ ∸

(Gesang) (Orchester)

^0S (6) (8)

^0T ^0T $=Sp$ T S^6 D T .. D T S D^6_4 ∸

(Gesang) (2)

T Tp Sp D T S

(4 = 6) (8) (8a)

(S^{VII} D) $Tp^{III<}Sp$ T Sp D T D ..

(8) (8c)

. . . $=TD$ T S D^6_4 ∸ T .. .. $=D$ T D

(8) (6)

T S D^6_4 ∸ T .. (D) S

(8) (8a)

D *Tp* *D* *T* *S*

(8b) (6)

D *T* D^6_4 ÷ *T* *D* .. (*D*)

(Orchester)

(8)

D .. *T* *S* D^6_4 ÷ *T*

Zwar noch immer scharf gegliedert, doch bereits die Glieder einigermaßen verbindend stellt sich das Scherzo von Beethovens Op. 14. II. als eine klare Ausprägung der zweiten Form dar; wir können aus Raumrücksichten dasselbe nicht ganz geben, dürfen aber, da das Beispiel sich jedermann zur Hand findet, das Schema desselben klar legen. Da jeder Takt nur eine Zählzeit enthält, so ist eigentlich zu lesen:

A a.

(2) ꝛc.

Hauptgedanke: 4 Takte, mit Ganzschluß in der Haupttonart G-dur.

Zwischenglied: 4 Takte, durchaus mixolydisch (d^7).

Wiederholung des Hauptgedankens: 2 + 1 Takt (Schlußgruppe verkürzt (!) durch Auslassung des 7. Taktes) mit Ganzschluß (g^+).

A b.

(2)

Dieser Teil steht in der Paralleltonart:

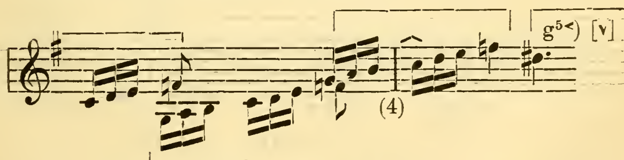
1. $D\ \ldots \mid {}^0T\ D\ {}^0T$
   (2)
2. $D\ \ldots \mid {}^0T = {}^0S\ D^{6>}_{4} \dotplus {}^0T = {}^0D$
   (4)
3. $D\ \ldots \mid {}^0T\ D\ {}^0T$
   (6)
4. $(D)\ \ldots \mid {}^0S\ (D)\ {}^0S = Sp$
   (8)

d. h. auf den 8. Takt (den 16. der Notierung) trifft die Unterdominante (A-moll), die durch zwei weitere Takte (mixolydisch d^7) zur Unterdominante der Haupttonart (c^6) zurückgedeutet wird, worauf nach starker Cäsur (1 Takt Generalpause) der Teil A a* unverändert wiederholt wird.

Anstatt daß nun der Teil B direkt einsetzt, wird zu demselben durch dasselbe Motiv, welches im Teil A a das Zwischenglied bildet, eine Überleitung von 4 (8) Takten gemacht (auf der Dominante der Subdominante, g^7 [mixolydisch]):

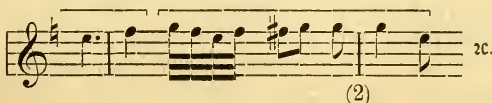


g^7 — (Generalauftakt zum Teil B [Trio]).



Das Trio selbst ist wiederum in sich vollständig nach der ausgebildeten ersten Form entwickelt:

(Hauptgedanke des Trio)



B a Hauptsatz: 4 Takte mit Ganzschluß in der Haupttonart (C-dur), zweimal unverändert vorgetragen.

B b Zwischensatz: 4 Takte, Takt 1—2 mixolydisch (g^7), 3—4 nach der Dominante (g^+) schließend; das Ganze zweimal vorgetragen (erste Hälfte etwas verändert), das zweite Mal mit zwei eintaktigen Schlußbekräftigungen.

B a* Wiederholung des Hauptsatzes: die 4 Takte nur einmal (unverändert) vorgetragen, aber Takt 3—4 wiederholt und von zwei eintaktigen Schlußbestätigungen gefolgt.

Als Rückwendung zum Teil A dient nun ein Einsatz des Hauptthemas in der Tonart des Trio (Subdominante C-dur:)

c^+ (2)

(4) (4a) c^6

(rit.) (4b) d^7 (4c)

Die Wiederholung des Hauptteiles A ist nun insofern eine unvollständige, als eigentlich nur A a ganz wiederkehrt; A b fällt vollständig fort, dafür setzt das Zwischenglied von A a (d^7, mixolydisch) nochmals an und zwar in der ausgeführten Form, wie es als Überleitung zu Teil B diente, wandelt sich aber (seinen mixolydischen, dominantischen Charakter wahrend) in h^7 und weiter in c^7 um, worauf der

Hauptgedanke in der Subdominante (F-dur) ansetzt und über ^{0}e—d^7 in die Hauptonart schließt. Daran setzt sich eine weit ausgeführte Coda in der Haupttonart, die das Anfangsmotiv des Trio benutzt, doch mit abweichender Fortbildung; endlich erscheint über dem bereits stationär bleibenden Basse (G) das Hauptmotiv des ersten Teils als letztes Ende. Vielleicht könnte man zweifeln, ob nicht das Zwischenglied des ersten Teils als eine wirkliche Themagruppe betrachtet werden muß, in welchem Falle das Beispiel zur dritten Form gehören würde.

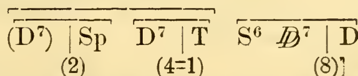
Der einfacheren Gestalt der zweiten Form, wie sie die Arie aus Rinaldo aufwies, gehören die meisten Beethovenschen Scherzi an, z. B. das von Op. 27. II, Op. 28, Op. 26 u. s. w. (man beachte vor allem den immer wieder hervortretenden mixolydischen Charakter von A b); ausgeführter sind dagegen meist seine langsamen Sätze, bei denen besonders die Übergangslieder selten ganz fehlen. Ein besonders schönes Beispiel, das Andante grazioso von Op. 31. I., wollen wir noch näher betrachten.



Erster Satz achttaktig geschlossen in der Haupttonart (C-dur).

Zweiter Satz in seiner ersten Hälfte demselben völlig gleich, nur mehr verziert, im Nachsatze aber nach der Dominanttonart (G-dur) schließend.

A b. Zwischensatz, des Aufbaues:



d. h. mit stark verkürztem Nachsatz (nur 1 Takt statt 4) aber durch Einschaltungen im Vordersatz und ausgeführte Schluß- (Halbschluß) Wiederholungen erweitert:

A b.

(8 a) (2)

T $\frac{6>}{3>}$ = (S D$^{9>}$)

(2 a)

Sp $\frac{6>}{3>}$ = S

(rit.)

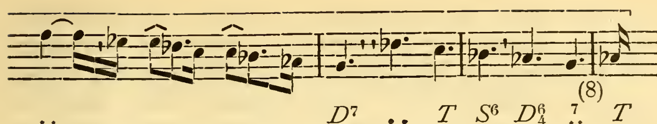
(4=7) (8)

D$^{9>}$ T S^{6} D^{7} D^{+}

d. h. der das Gesamtergebnis des Vordersatzes repräsentierende vierte Takt erscheint als Aufstellung, welcher der einzige folgende Takt antwortet, worauf zwei eintaktige und drei nur eine Zählzeit ($^3/_8$) füllende Bekräftigungen des Halbschlusses folgen, dessen mixolydische Bedeutung noch mehr die endlich zurückleitende ad libitum-Kadenz klar legt. Die Wiederholung von A a ist nur einsätzig aber reicher verziert als der erste Satz von A a und schließt in der Haupttonart (ohne Anhänge). Der Übertritt in den zweiten Teil erfolgt nur mittels eines den Durchschlüssen direkt folgenden Hinabsteigens im C-moll-Accord. Solche Ersetzung der Durtonika durch ihre Moll-Variante bedeutet aber hier weder den Übertritt in deren Tonart (was ziemlich selten ist) noch auch die Verwandlung der Tonika in eine ^{0}S oder Sp (was das gewöhnliche ist), sondern vielmehr eine harmonische Rarität, nämlich die Verwandlung der Tonika in die Dominantparallele der Unterterztonart (As-dur, ^{0}Sp):

(2) (4)

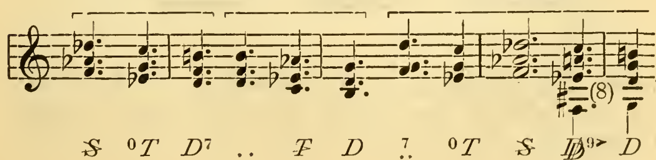
^{0}T = Dp T S



Dieser erste Satz ist nicht als Hauptsatz des zweiten Themas anzusehen, sondern leitet nur zu diesem über, stellt seine Tonart erst fest; den Kern des zweiten Themas bildet der Satz:



dessen Vordersatz (Takt 1—4) in As-dur steht und einen Ganzschluß darin macht; der zweite Halbsatz wiederholt aber denselben Inhalt in der Parallele (F-moll), ebenfalls mit Ganzschluß. Solche einfache Transposition ist nicht geeignet, die Form zu schließen, sondern wirkt wie alle Sequenzen suspendierend, d. h. die zweiten vier Takte entsprechen zwar den ersten vier Takten, aber nicht als eine Entwicklung zum Abschluß bringend, sondern die Form offen lassend; sie setzen sich nur an Stelle der ersten vier Takte und lassen den Nachsatz noch erwarten. In der That folgen nochmals vier Takte, die zum Halbschluß in der Haupttonart führen, mit dem harmonischen Inhalt:



und eine Reihe Wiederholungen bekräftigen die Halbschlußwirkung, zunächst eine eintaktige (8a), dann eine viertaktige, fünf eintaktige und schließlich führt als Generalauftakt (wieder crescendo ausholend) eine Zweitaktgruppe, deren Ende im Wiederanfang untergeht, direkt in die Wiederholung des Hauptteils (sämtliche Halbschlußbekräftigungen sind natürlich mixolydisch [dominantisch] zu verstehen), obgleich die 7♮ [f] erst im Generalauftakt erscheint; die Schlüsse haben sämtlich plagalen Charakter ($T^{IX<}$—D, bezw. innerhalb G-dur: $S^{IX<}$—T).

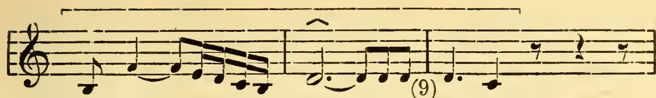
Der erste Teil A wird nun in seinem ganzen Umfange (A a, A b A a*) wiederholt, nur immer noch reicher verziert. Nach A a* folgen aber als Coda eine große Zahl angehängter Schlußbestätigungen (Ganzschlüsse), zunächst zwei viertaktige mit einer Wiederholung des zweiten Taktes (durch gesteigerte Ausbreitung der Unterdominante):

tr (6)
T D^7 D^7

tr (6a)
$T^{7♮}$ S
weiblicher Schluß.

(8)
D^6_4 T

weiter zwei zweitaktige und zwei eintaktige, von denen aber die letzte eine in den neunten Takt überragende weibliche Endung hat:



Diese weibliche Endung wird einmal im verjüngten Maßstabe wiederholt, und zwei letzte Schlußbekräftigungen, eine zweitaktige und eine eintaktige, beide weiblich endend, schließen den ganzen Satz ab.

Sehr vollständig dem Typus entsprechend ist z. B. das Andante von Beethovens Op. 28: A a achttaktig aus der Haupttonart D-moll in die Molldominante A-moll schließend, A b viertaktig aber mit Verschränkung der beiden Zweitaktgruppen 1 + 1 + 1 [wiederholt] und Halbschlußbestätigungen, (2 = 3) durchaus mixolydisch [a^7], A a* achttaktig, das ganze A b—A a* wiederholt; B a achttaktig in D-dur, nach A-dur schließend (wiederholt), B b viertaktig, erst nach der Unterdominante G-dur wendend, aber schließlich auf a^7 anlangend und B a* viertaktig in der Tonart D-dur bleibend, B b—Ba* wiederholt; die Wiederholung von A a—A b—A a getreu (auch mit den Wiederholungen) aber verziert; angehängt eine kurze Coda, die mit Motiven von A beginnt, B leicht andeutet und frei schließt. Weitere Beispiele sind übrigens überall in der Litteratur zu finden.

Ebenfalls als hierher gehörig anzusehen sind jene den aus zwei Parallelsätzen bestehenden Erscheinungen der ersten Form entsprechenden, aus zwei kontrastierenden Themen bestehenden Stücke, welche nicht durch Rückkehr zu A den Rundlauf abschließen, sondern entweder A und B einfach neben einander stellen oder jedes für sich oder aber — das gewöhnliche und am meisten logisch entwickelte — beide als Ganzes wiederholen. Beispiele vokaler Musik, wie z. B. die Arie „Welche Labung für die Sinne" in Haydns „Schöpfung" wollen wir bei Seite lassen: die Verbindung der beiden im Tempo durchaus kontrastierenden Teile (ohne Zurückgreifen nach B auf A) ist da durch den Text gerechtfertigt, d. h. sie gehört in das Kapitel der Berechtigung zum Abgehen von den rein formalen Prinzipien. Vom Standpunkte der Formen-

lehre aus entspricht eine solche Arie nicht e i n e r Form, sondern zwei lose aneinandergehängten. Wohl aber müssen wir einen Blick auf den Typus werfen, welcher den Anforderungen des Formprinzips soweit gerecht wird, als dies unter den genannten Voraussetzungen möglich ist, nämlich denjenigen, welcher zwei kontrastierende Themen in höherer Einheit zusammenschließt und diese repetiert, womöglich unter Versetzung des zweiten Themas in die Haupttonart; solche Sätze unterscheiden sich von der vierten Form nur durch das Fehlen der Durchführung. Ein schönes Beispiel ist das Adagio von Beethovens Op. 31, II (D-moll-Sonate): der Aufbau des Satzes ist folgender:

A a.

(2) (4)
T .. D ..

(8)
T .. ($D^{9>}$) Sp D D

Zwei achttaktige Sätze, deren zweiter durch Überspringung des 7. Taktes verkürzt ist, auf den solchergestalt näher herangedrängten 8. Takt einen Trugschluß macht ($d^{9>}$—^{0}d) und in einem angehängten Zweitakter wirklich schließt.

A b ist motivisch von A a verschieden, beginnt aber in der Haupttonart:

(2) (4)
S .. T S^{6} $D^{9>}$ .. T

und wendet sich in dem ebenfalls durch Überspringen des 7. Taktes verkürzten Nachsatze zur Dominanttonart (Ganzschluß in F-dur); der Schluß erhält zunächst eine zweitaktige Bestätigung, wird aber durch die folgenden Takte (1 + 1 + 2) unter Festhaltung des Schlußmotivs in einen Halbschluß verwandelt (auf c+).

Das zweite Thema

B a.

(2)

T *S* *T* *Sp*

(4) ꝛc.

D^6_4 ⁒ *T*

ist ein geschlossener achttaktiger Satz in F-dur; nur eine Rückleitung zum ersten Thema (mixolydisch, f⁷) ist der folgende Viertakter:

(2) (4)

T = *D* $D^{9>}$

rit.

Aa.

(Generalauftakt.)

Es folgt nun die genaue Wiederholung von A a mit reicher Verzierung. A b wird gleichfalls genau wiederholt

aber transponiert, zuerst zur Unterdominante wendend und dadurch für den Abschluß die Haupttonart gewinnend (Elision des 7. Taktes und Schlüsse und Halbschlüsse wie im 1. Teil). Auch das zweite Thema wird getreu wiederholt aber in der Haupttonart B-dur; sein zweiter Teil (B b) setzt ebenfalls mixolydisch (b⁷) an, wird aber sehr erweitert und schließt zur Haupttonart zurück:



also mit Verschränkung des 4.—5. Taktes; nach einer zweitaktigen Schlußbestätigung folgt eine Coda aus motivischem Material des ersten Themas, sodaß der zweite Teil (die Wiederholung der Themen) die Form A B A wenigstens andeutet.

Über die Tonartenordnung der weiteren Ausgestaltungen der zweiten Form ist nur soviel zu bemerken, daß die Absicht, ein selbständiges Thema in einer andern Tonart zu bringen, die möglichste Vermeidung dieser Tonart im ersten Thema erwünscht macht. Die hauptsächlich für Themen desselben Satzes in Betracht kommenden Tonarten sind:

1. Die Tonart der Dominante:
   a) von Dur aus die der Durdominante: C-dur—G-dur (regulär);
   b) von Moll aus die der Durdominante: A-moll—E-dur (selten), oder die der Molldominante: A-moll—E-moll (häufig).

2. Die Tonart der Subdominante:
   a) von Dur aus die Tonart der Mollsubdominante (selten): C-dur—F-moll oder die der Dursubdominante: C-dur—F-dur (nicht selten).
   b) von Moll aus die Tonart der Mollsubdominante: A-moll—D-moll (nicht selten).
3. Die Paralleltonart: C-dur—A-moll (selten); A-moll—C-dur (sehr häufig, regulär).
4. Die Quintwechseltonart (Variante): C-dur—C-moll; A-moll—A-dur (nicht selten).
5. Die Leittonwechseltonart (Parallele der Dominante): C-dur—E-moll; A-moll—F-dur (nicht selten).
6. Die Oberterztonart: C-dur—E-dur (selten); A-moll—Cis-moll (sehr selten).
7. Die Unterterztonart: C-dur—As-dur (häufig); A-moll—F-moll (sehr selten).
8. Die Oberkleinterztonart: C-dur—Es-dur; A-moll—C-moll (sehr selten).
9. Die Unterkleinterztonart: C-dur—A-dur (sehr selten); A-moll—Fis-moll.

In Dur wird die Dominatntonart fast immer als nächstliegende positive Entwickelung im ersten Thema bereits in Anspruch genommen; soll nichts desto weniger das zweite Thema in der Dominanttonart stehen, so wird man innerhalb des ersten Themas statt wirklicher Schlüsse in der Oberdominanttonart vorziehen, Halbschlüsse auf der Dominantharmonie zu machen. Jedenfalls aber wird man dann die Aufstellung vollständiger Kadenzen innerhalb der Dominanttonart meiden und zur kräftigen Einführung der Dominanttonart als Tonart des zweiten Themas gern über dieselbe hinaus modulieren, d. h. einen Schluß zur Dominante der Dominante machen, um von ihr aus mittels Rückgangs die Dominanttonart zu erreichen. Für Sätze mit vollausgebildeter erster Form für das erste Thema (A a, A b, A a*) und ohne Überleitung kontrastierend ansetzendem zweiten Thema (Trio) ist nicht die Dominanttonart, sondern eine der andern nächstverwandten Tonarten das gewöhnliche, besonders Tonarten der Subdominantseite; in solchen Fällen steht natürlich einer reich=

lichen Ausbeutung der Dominanttonart im Hauptthema nichts im Wege.

In Moll ist die Paralleltonart für das zweite Thema durchaus das gewöhnliche; aber auch die positive Entwickelung im ersten Thema selbst wendet sich sehr gern zur Parallele. Man wird jedoch besser, wenn das zweite Thema in der Parallele stehen soll, dieselbe im ersten Thema thunlichst vermeiden. Vgl. übrigens des Verfassers „Systematische Modulationslehre" (Hamburg 1887) und „Katechismus der Harmonielehre" (Leipzig 1890). Entschieden zu warnen ist vor einem vagen Modulieren wohl gar innerhalb der Themen. Alle bisher betrachteten Formen beschränken sich auf die Ausprägung von zwei oder drei Tonarten; denn man darf die durchgangsweise Berührung einer Tonart nur ja nicht mit einer wirklichen Aufstellung derselben verwechseln. So ist es z. B. etwas ganz gewöhnliches, daß auf dem Wege zur Dominante die Paralleltonart leicht berührt wird (weil z. B. von C-dur aus G-dur am bequemsten durch Umdeutung der Tonika zur Subdominante erreicht wird, d. h. durch Verwandlung von c^{+} in c^{6}, das aber sehr gern in der scheinkonsonanten Gestalt von ^{0}e auftritt, auch begleitet von seinen Dominanten; desgleichen ist die vorübergehende Berührung der Tonart der zweiten Dominante [von C-dur aus: D-dur] nur so zu verstehen, daß sie am sichersten zur Dominanttonart führt). Bunt wechselnde Tonartfolgen gehören nur in Durchführungsteile; das klare Hervortreten einer neuen Tonart (ohne mixolydische Färbung) wird man sich immer möglichst für eine neue Themagruppe aufsparen.

§ 19. Die dritte Form.

Diese ist die an Themen reichste aller Formen; denn wenn sowohl A als B zu voller Selbständigkeit entwickelte Zwischenglieder erhalten, so ist die Zahl der Themen vier, ungerechnet etwaige weiter ausgeführte Schlußanhänge. Damit ist aber nicht gesagt, daß diese Form die höchst entwickelte sei: die Häufung verschiedener Themagruppen wird auch bei rationellster Ordnung nach den Prinzip

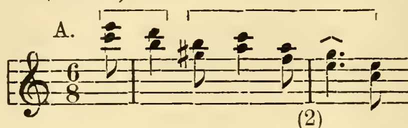
der rundläufigen Entwickelung (ABA in allen Potenzen) doch als Ballast empfunden werden. Sonst wäre ja auch eine Grenze gar nicht abzusehen; man könnte ja mit der Abgliederung selbständiger Zwischenglieder in infinitum fortfahren. Selten wird man daher den Typus

Aa Ab Aa Ba Bb Ba Aa Ab Aa

voll entwickelt finden, vielmehr wird in der Regel das eine oder das andere Glied verkümmern oder ganz fehlen. Je weiter die Dimensionen der Sätze wachsen, desto mehr wird sich das Bedürfnis bemerklich machen, anstatt immer neue Motive vielmehr immer neue Verwendungen und Kombinationen derselben Motive zu bringen, d. h. die zuerst aufgestellten Themen in mannigfacher Weise umzugestalten, und statt neuer Themen vielmehr eine Durchführung zu bringen. Schon im Rahmen der zweiten Form begegneten wir leichten Ansätzen zu Durchführungen, nämlich in den Überleitungspartien oder Rückgängen, die nicht selten Elemente der Hauptthemen in anderer Tonart oder mit verändertem Sinne (z. B. mixolydisch) und mannigfach fortgesponnen einführten. Noch mehr als die zweite neigt die dritte Form zur Aufnahme von kleinen Durchführungsteilen, wenn sich dieselben auch noch nicht so prinzipiell rein, wie wir dies bei der vierten Form finden werden, gegen die Thementeile abheben und vor allem noch nicht zu einer kompakten Masse als besonderer Teil zusammentreten. Am reinsten erscheint die dritte Form in neueren Tänzen (die älteren beschränken sich fast ausnahmslos auf die reichere Ausführung der ersten oder zweiten Form, d. h. haben entweder überhaupt nur ein Thema oder schieben in die Mitte ein kontrastierendes Trio ein), in Märschen und Scherzi; doch ist sie weit seltener als die zweite. Man sehe z. B. Schuberts Märsche durch und man wird finden, daß dieselben meist nur zwei wirklich kontrastierende Ideen haben, nämlich eine im Hauptteil und eine im Trio; der Hauptteil wahrt meist wenn nicht die Tonart so doch jedenfalls den Rhythmus, und wenn ein Gedanke auftritt, der sich anläßt, als wolle er ein zweites Thema werden, so sehen wir uns doch

darum gezwungen ihm diesen Charakter abzusprechen, weil er keine Tonart entschieden ausprägt sondern entweder rein dominantisch zur Haupttonart zurückdrängt, oder durch mehrere Tonarten fortschreitet, um wieder den Hauptgedanken einzuleiten. Drei wirkliche Themen hat aber z. B. Nr. II der Charakteristischen Märsche Op. 121:

Erstes Thema:



(zwei achttaktige Sätze mit Halbschluß auf g+).

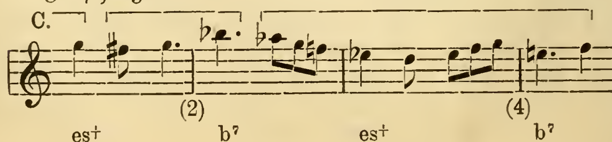
Zweites Thema (in der Dominanttonart):



(drei viertaktige Halbsätze in G-dur, der zweite mit Halbschluß, der dritte mit Ganzschluß; Schlußbestätigungen).

Diese beiden Themen werden zusammen wiederholt und dann schiebt sich eine Art Durchführung ein, die zunächst ein neues Motiv bringt, das scheinbar ein drittes Thema in Es-dur vorstellen will, sich aber schnell zur Dominante zurückwendet (als deren ⁰Sp sich das Es-dur darstellt) und freien Verarbeitungen des Hauptthemas Platz macht, d. h. da diesem wieder das zweite Thema in der Haupttonart folgt, als eine Zwischengruppe ohne eigentliche thematische Bedeutung betrachtet werden muß:

Zwischenglied:



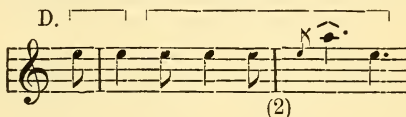
Der Hauptteil des Marsches mit der Ordnung der Themen:

A (erstes Thema) B (zweites Thema) C (Zwischenglied)

A (frei verwendet) B (in der Haupttonart)

erscheint daher als eine Ausprägung der ersten Form im höheren Sinne, wenn man A + B als Einheit setzt und auf das entwickelte Zwischenglied hinblickt. Nun folgt das Trio:

Drittes Thema: (Parallele)



Das Trio hat einen tonartlich kontrastierenden, aber dieselben Motive verwertenden achttaktigen Zwischensatz in B-dur (!), das ganz unvermittelt neben dem A-moll ansetzt, sich aber in einem weiteren Halbsätzchen als Accord der neapolitanischen Sexte erklärt (S). Nach dem Trio wird der Marsch ganz getreu wiederholt und erhält eine die Schlußbekräftigung des ersten Teils weiter ausführende Coda.

Chopins Walzer haben oft noch mehr als drei oder vier Themen, z. B. hat Op. 18 (Es-dur) die durch die tonartliche Einheit kenntlichen drei Hauptteile: Es-dur — Des-dur (S!) — Es-dur, eine Tonartenordnung, die schwerlich empfohlen werden kann und die Chopin nur dadurch möglich macht, daß er das Mittelthema des ersten Teils in As-dur bringt und dasselbe nach dem Hauptthema wiederholt (!) sodaß der erste Teil in der Subdominanttonart schließt. Der zweite Teil (in Des-dur) hat aber zunächst ein Zwischenthema in As-dur (Dominante) und nach wiederholtem Hauptthema ein zweites Zwischenthema in B-moll (Parallele), worauf das Hauptthema des Des-dur-Teils nochmals erscheint; vorm Rückgang zur Haupttonart schiebt sich gar noch ein weiterer selbständiger Satz in Ges-dur (3. Subdominante der Haupttonart des Ganzen!) ein, und erst an diesen schließen wenige Takte

Rückleitung an. Der Wiederholung des 1. Teils folgt dann noch eine hauptsächlich aus motivischem Material des 1. Teils gebildete Coda. Also im ganzen:

A	B	A	B
Es-dur —	As-dur —	Es-dur —	As-dur

1. Teil (in Es).

C	D	C	E	C	F
Des-dur—	As-dur—	Des-dur—	B-moll—	Des-dur—	Ges-dur (!)

2. Teil (in Des).

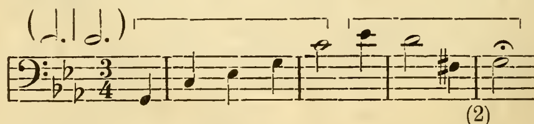
A	B	A	AB (Coda)
Es-dur —	As-dur —	Es-dur —	Es-dur

1. Teil (in Es).

Schwerlich darf man eine solche Anordnung als mustergiltig bezeichnen; sie ist in ihrer geflissentlichen Vermeidung der Dominant-Seite der Haupttonart vielleicht in der Litteratur einzig dastehend. Andre Walzer Chopins sind freilich viel normaler gebaut.

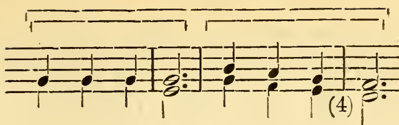
Das Scherzo der Sinfonia eroica Beethovens hat drei wohl unterscheidbare Themen:

1. Thema.

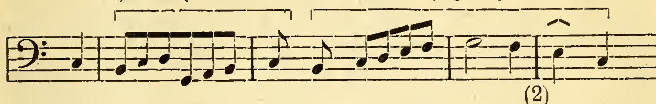


2. Thema (Haupttonart).





3. Thema (in der Dur-Variante, fugiert).



Obgleich das erste Thema zu Anfang nur zwei kurze Anläufe nimmt (zwei viertaktige Halbsätze, beide mit Halbschluß, der zweite mit einer Einschaltung nach dem zweiten Takt), so läßt doch die fernere Verwertung keinen Zweifel über seine Bedeutung, da beide Themen des Hauptteils einander ablösen, wobei aber der erste immer mehr an Breite gewinnt. Das zweite Thema lenkt gleich nach der Mollvariante der Parallele (Es-moll), das erste führt über B-moll (${}^{0}_{0}\mathfrak{S}$) und F-moll (${}^{0}S$) nach C-moll zurück, aus welchen das zweite wieder nach F-moll und zu einer letztmaligen *breiten Festsetzung der Haupttonart mit dem ersten und zweiten Thema* leitet. Der zweite Teil verarbeitet ausschließlich das oben notierte 3. Motiv und der dritte beschränkt sich auf eine fast skizzenhafte Wiederholung des Inhalts des ersten in zartester Instrumentierung, gleichsam mit verschwimmenden Umrissen, enthält sich dabei weiterer Abschweifungen als der Berührung der Subdominanttonart und mündet schließlich ein in die Überleitung zum Finale (g^7, mixolydisch); solche Überleitungen aus einem mittlern Satze eines cyklischen Werkes in den Schlußsatz bedeuten natürlich auch nur eine riesenhafte Erweiterung der erstern Form (A = 1. Satz, B = Mittelsätze, A* = Schlußsatz).

Sehr klar prägt der Schlußsatz von Beethovens Sonate Op. 2, I die dritte Form aus:

1. Thema.



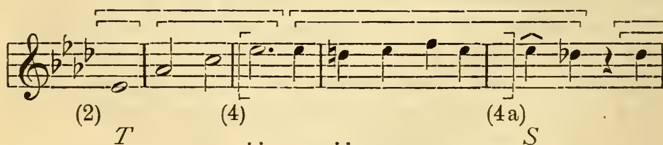
zunächst ein dreigliedriger Satz (4 + 4 + 4) mit Schluß zur zweiten Dominante (G-dur), sodann ein zweiter mit Dehnung des 7. Taktes auf zwei Takte (Takttriole) zur Molldominante (C-moll) schließend. Ein dritter Satz, der bereits ganz in dieser Tonart steht, setzt dieselbe zunächst noch im Charakter und der Bewegungsart des ersten Themas fest, indem er die Form des Dominantquartsextaccords (g$^{6>}_{4}$) festhält (as g fis g ist nur eine Figuration von g) und erst im achten Takte zur Tonika ^{0}g schließt (der zweite Halbsatz nochmals repetiert). Das eigentliche zweite Thema ist erst:

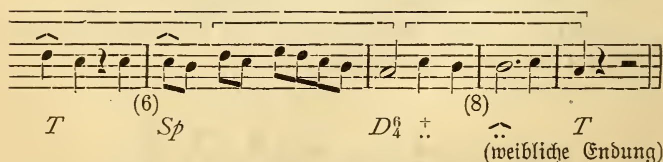
2. Thema: (Molldominante.)



eine reguläre achttaktige Periode mit Ganzschluß auf ^{0}g, die getreu wiederholt wird, worauf Schlußbestätigungen mit dem Hauptmotiv des ersten Themas den ersten Teil schließen (derselbe wird repetiert). Scharf kontrastierend setzt nun ohne Überleitung der Mittelteil in As-dur (Parallele) an:

3. Thema: (Parallele):





getreu wiederholt, sodann ein Zwischenglied von vier Takten (verziert wiederholt) und eine Wiederkehr des Hauptsatzes

aber mit Auslassung des hier geklammerten Stücks, d. h. genau symmetrisch, nochmals das Zwischenglied (4 + 4) und abermals der Hauptsatz ohne das Einschiebsel. Dem ersten Thema entnommene Motive leiten nun in drei achttaktigen Sätzen mit einigen Einschiebseln zur Haupttonart und zur Wiederholung des ersten Teils zurück, die normal verläuft und insofern sich an die vollkommenste Form (die vierte) annähert, als sie das zweite Thema (wie auch schon die Überleitung zu demselben) in der Haupttonart bringt. Nur wenige Takte Coda mit Motiven des 1. Themas schließen ab.

Fast genau so ist der letzte Satz von Op. 2, II angelegt. Wir notieren die Anfänge:

1. Thema, Hauptsatz (A a):

(2) (4)

T *S* ..

achttaktig, geschlossen (c^+). (Anschlußmotiv)

Zwischenglied (A b):

(2)

T *D* *T* *D*

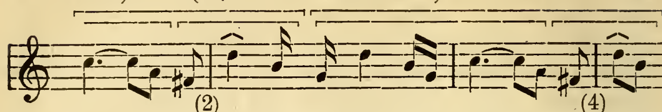
(Anschlußmotiv, durchgeführt)

achttaktig, mit zwei eintaktigen Schlußbestätigungen und Generalauftakt zur Wiederkehr des Hauptsatzes. Diese wird zur Modulation in die zweite Dominante benutzt, wobei das Anschlußmotiv des vierten Takts seinen Charakter ändert und an der positiven Entwickelung Teil nimmt; Schema:

1 + 2 + 2 + 2 + 4

(2.) (3—4) (4 a) (4 b) (5—8)

2. Thema: (B, in der Dominante)

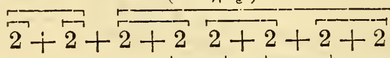


mit dem 8. Takte die Subdominante erreichend, daher um zwei Takte verlängert. Der Satz wird wiederholt, färbt sich auf den 4. Takt um zu g-moll (Variante) und wird durch sequenzartige Fortsetzung des schon zuerst im Schlußglied gebrachten Motivs:



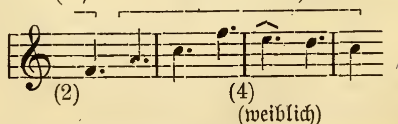
auf 16 Takte erweitert; Schema:

(Nachsatz.)

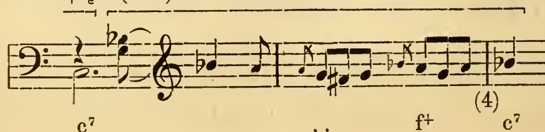


Der Halbschluß auf der Dominante (g^+) wird sodann zweimal viertaktig bestätigt und ein dreimal ansetzender (zweimal nicht ans Ziel kommender) Generalauftakt führt endlich in den Hauptgedanken (I. Thema) zurück. Statt der vollständigen Wiederholung des ersten Themas folgt aber nach Abschluß des Hauptsatzes desselben eine kurze Durchführung seiner Hauptmotive (modulierend nach D-moll, E-moll, A-moll) die in A-moll schließt, worauf ein (zweitaktiger) Generalauftakt ins dritte Thema führt.

3. Thema: (C, in der Dominante).

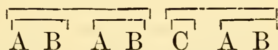


achttaktig, getreu wiederholt, worauf ein mixolydischer Zwischengedanke einsetzt (C b):



(achttaktig), der nach nochmaliger Wiederholung des Hauptsatzes (C a) wiederholt wird, um abermals dem Hauptgedanken (C a) Platz zu machen, der nun länger modulierend durchgeführt wird (F-dur, F-moll, As-dur, C-moll) und die Wiederkehr des mixolydischen Zwischengliedes in der Haupttonart (C-dur, also g^7) ermöglicht, worauf sich das erste Thema wieder herausarbeitet. Die Wiederkehr des ersten Teils verläuft normal, das zweite Thema erscheint in der Haupttonart und eine das Hauptthema durchführende Coda schließt den Satz ab.

Häufig sind auch bei der dritten Form Auslassungen der Wiederkehr des Hauptthemas nach dem zweiten Thema, sodaß das dritte Thema (Trio) direkt auf das zweite folgt; die Andeutung des ersten Themas, welche wir in den beiden angeführten Beispielen zwischen dem zweiten und dritten Thema fanden, kann also auch gänzlich fehlen — ob dadurch die Form logischer wird, ist ja eine andre Frage. Das Verlangen nach Wiederkehr des ersten Themas wird eben soviel länger wach gehalten. Übrigens wird in vielen solchen Fällen der ganze erste Teil wiederholt, d. h. das erste Thema erscheint thatsächlich nach dem zweiten wieder und nur die nochmalige Wiederholung des zweiten könnte als überflüssig empfunden werden. Gedenken wir der kleinsten Formansätze, der Gruppen- und Halbsatztypen, so begreifen wir aber auch, daß eine Themenordnung:



dem Halbsatztypus A B 2 entspricht, d. h. innerer Logik nicht entbehrt.

Sehr vollständig ist die dritte Form im Rondo von Mozarts D-dur-Sonate Op. 50, in welchem das zweite Thema breit ausgeführt ist (außer der Überleitung vier vollständige geschlossene achttaktige Sätze in A-dur und außerdem noch einige Schlußbestätigungen) und das dritte sogar zwei Tonarten stark ausprägt (H-moll [Parallele] und G-dur [Subdominante], in jeder ein besonderes Thema); auch hier erscheint im dritten Teil das zweite Thema in der Haupttonart und nach ihm noch einmal das erste. Die Themenordnung ist also:

Aa Ab Aa Ba Bb Aa Ab Aa

d. h. man könnte höchstens die Wiederkehr von Ba nach Bb vermissen, Mozart genügt aber wenigstens dem Tonartschema durch Rückkehr zur Tonart von Ba am Ende von Bb.

Das C-dur-Rondo von Beethoven (Op. 51. I) ist normal nach der dritten Form angelegt, deutet sogar Ba nach Bb wieder an, läßt aber in der Wiederholung des ersten Teils nach dem zweiten das zweite Thema weg, indem statt dessen eine Coda mit motivischem Material des 1. Themas erscheint.

Einige interessante Abweichungen zeigt auch die 3. Form in Beethovens F-dur-Andante (favori), sofern dessen erster Teil besonders reich ausgestaltet ist. Einem regulär gebildeten Hauptsatze von acht Takten mit Ganzschluß in der Haupttonart (F-dur) folgen eine Reihe Schlußbestätigungen von immer kleineren Dimensionen (System „Verkleinerung“ nennt Hans von Bülow diese bei Beethoven so beliebte Art der verkürzten Schlußanhänge):

(8a) (8b)
T D .. T .. D ..

(8c) (8d) (8e)
T D T D T D T D T D T D T D

(Generalauftakt)
(8f)
T D T D T D T .. ..

Hieran setzt sich zunächst kontrastierend in der Tonart (Des-dur, Gegenterztonart, Parallele der °Subdominante), Farbe (pp)

und Bewegungsart (getragen) ein Zwischenglied von vier Takten, das sich ganz anläßt, als wollte es ein zweites Thema werden, aber durch zwei weitere Takte das Des-dur als Accord der neapolitanischen Sexte von C-dur enthüllt und für einen Halbschluß in dieser Tonart (Dominante) benutzt wird, worauf sich der Hauptsatz des 1. Themas wiederholt. Diesmal folgt statt den Schlußbestätigungen ein neuer achttaktiger Satz, der sich zufolge der fortgesetzten weiblichen Endungen nur wie eine verzierte Abart des Hauptsatzes ausnimmt, aber auf den 8. Takt einen Halbschluß auf der Dominante der Dominante macht; da sich hieran wiederum ein neuer Satz mit denselben Motiven angliedert, der durchweg in C-dur steht, so müssen wir denselben trotz der motivischen Verwandtschaft mit dem Hauptsatz für den Kern eines eigentlichen zweiten Themas halten. Die erste Gruppe des Nachsatzes — die staccato-Terzentonleiter — dehnt den leichten Takt [Takttriole] und wird (ohne die Dehnung, als regulärer Zweitakter) wiederholt; oder was dasselbe ist: da der 7.—8. nochmals zur Subdominante führt, so wird der 8. Takt zum 6. zurückgedeutet. Zwei Takte mixolydisch stehen als Übergangsglied zwischen dem Schluß des zweiten Themas und der vollständigen (verzierten) Wiederholung des ersten Themas mitsamt dem Des-dur-Zwischenglied. Das dritte Thema (Trio) setzt nun unvermittelt an, steht in B-dur und gliedert sich in einen (wiederholten) achttaktigen Hauptsatz und ein viertaktiges mixolydisches Zwischenglied (f^7) mit folgender Wiederholung des Nachsatzes des ersten Satzes (auch dieser zweite achttaktige Satz wird in seiner Gesamtheit wiederholt). Da der Hauptsatz des 3. Themas in beiden Halbsätzen mit demselben Motiv ansetzt, so ist der Bau des ganzen dritten Themas, die Halbsätze als Einheiten gesetzt: a a b a (Halbsatztypus AB 2). Der dritte Teil ist Reproduktion des ersten Themas; das zweite Thema fällt aus oder ist doch nur schwer nachweislich; da das zweite Thema dem ersten ähnlich ist und nur tonartlich kontrastiert, so wäre es möglich, daß Beethoven durch die staccato-Oktaven-Episode eine Umbildung desselben vorstellen wollte; darnach folgt in der That wie im ersten Teil nochmals der Hauptsatz des ersten Thema und weiter eine Coda mit Motiven des ersten Themas.

Sehr schön prägt das G-dur-Rondo Op. 51, II. die dritte Form aus. 1. Thema: 3 achttaktige Sätze, der erste zur Dominante modulierend, der zweite mixolydisch ansetzend aber in der Haupttonart schließend, der dritte den ersten wiederholend aber ohne Verlassen der Haupttonart. Übergangsglied: ein den 5. (leichten) Takt überspringender Satz, der mit der Parallele (E-moll) ansetzt und zur Dominante der Dominante (A-dur) schließt und mit zwei zweitaktigen Schlußbestätigungen. 2. Thema: zwei achttaktige Sätze in D-dur, deren zweiter getreu wiederholt wird. Rückgang: ein achttaktiger den vierten zum fünften Takt umdeutender Satz (mixolydisch, d^7):

(2)
T *D* *T* *D* *T*

(4=5) (6) (8)
D *T* (D^7) *Sp* (D^7) *S* .. *D*
weiblich NB.

Die über dem lang ausgehaltenen Schlußwerte (d) sich abspinnende reich figurierte, fortgesetzt den mixolydischen Charakter festhaltende Kadenz ist ohne Zweifel von Beethoven so gemeint, daß zunächst (sozusagen als Anschlußmotiv, diminuendo) die Figuration des d^7 sich vom c^3 hinabstürzt zum c^1, um sich von diesem wieder als Generalauftakt in gebrochenen Terzen hinauf zu schwingen zum c^3, also etwa so:

9 9
3 3 3 3 3 2 (8a)
Anschlußmotiv dim.



Generalauftakt crescendo.



Das erste Thema wird getreu wiederholt und derselbe Zwischensatz, welcher ins zweite Thema leitete, macht diesmal (ebenfalls mit Umdeutung des 4. Taktes) einen Schluß zur Dominante der Parallele (h^+), dem auch die beiden zweitaktigen Bestätigungen nicht vorenthalten werden. Das dritte Thema aber setzt nun statt in der Parallele in deren Variante (E-dur) ein, und kontrastiert nicht nur durch die seltene Tonart, sondern auch zugleich durch andere Taktart und anderes Tempo (Allegretto $^6/_8$). Wir müssen in solcher Verschärfung des Kontrastes eine bedeutsame Annäherung an die cyklischen Formen sehen, d. h. ein Hinneigen zur Gliederung des Werkes in selbständige Stücke. Das dritte Thema besteht aus zwei achttaktigen Sätzen, deren erster einen Halbschluß auf der Dominante der Parallele (gis^+) macht; der zweite setzt in der Parallele (^0gis) an und führt zur Haupttonart E-dur zurück. Diese zwei Sätze werden verziert getreu wiederholt. Nun erfolgt aber ein dritter Ansatz desselben Gedankens, in welchem das E-dur zu E-moll verblasst, gleichsam zur nachträglichen Erklärung des E-dur; dabei wird der fünfte Takt übersprungen, mit dem achten die Dominante der Haupttonart (d^7, mixolydisch) erreicht und mit einer achttaktigen Figuration dieses Accordes ($2 + 2 + 1 + 1 + {}^1/_2 + {}^1/_2 + {}^1/_2 + {}^1/_2 + 2$ [die letzten 2 Generalauftakt]), die zunächst als wiederholte Bekräftigung des Halbschlusses angesehen werden muß, zur Wiederholung des ersten Teils zurückgeleitet, welche regulär und vollständig verläuft, das zweite Thema in der Haupttonart bringt und eine Coda erhält, die aus dem Übergangsglied zum 2. (und 3.) Thema entwickelt ist.

Ähnlich ist z. B. auch der 1. Satz von Beethovens Op. 27, I. Es-dur zu beurteilen, dessen 3 Themen nicht zu verkennen sind und keines Aufweises bedürfen; auch hier gliedert sich das 3. Thema in der schlichten Kleinterztonart (C-dur, Durvariante der Parallele) mit anderem Tempo (Allegro gegen Andante) und anderer Taktart ($^6/_8$ gegen ₵) schärfer ab. Überleitungen zum zweiten (in der Haupttonart stehenden) und dritten Thema fehlen; dagegen hat das dritte Thema einen lang ausgeführten Rückgang (mit b^7 [mixolydisch] endend). Das zweite Thema wird nicht wiederholt, die Coda ist nur kurz.

Weiterer Beispiele wird es nicht bedürfen. Schon nach unseren bisherigen Aufweisen ist es leicht, beliebige Sätze unserer Meister als zur ersten, zweiten, dritten oder vierten Form gehörig zu klassifizieren und ihren Aufbau im Einzelnen zu verstehen. Es bleibt uns nur noch übrig, eingehender über das Wesen der Durchführung zu sprechen und damit nicht nur das Verständnis der vollkommensten aller Formen, der vierten, sondern zugleich das des Aufbaues der Fuge, überhaupt der fugierten Schreibweise zu erschließen.

§ 20. Durchführung.

Die Gesichtspunkte, von denen die Beurteilung, die Auffassung, das Verstehen einer Durchführung auszugehen hat, sind durchaus dieselben, welche gegenüber einem eigentlichen Thema maßgebend sind; bei Anwendung derselben erweist sich aber für sogenannte Durchführungen eine Anzahl beträchtlicher Abweichungen von dem für den Themenaufbau als regulär Erkannten und Aufgestellten. Diese Abweichungen sind:

1. An Stelle der Fortbildung eines Melodiegliedes in derselben Stimme, also an Stelle weiter ausgeführter Melodieentwickelung tritt gern die *Nachahmung des Melodiegliedes durch andere Stimmen.*
2. Die Einheit der Tonart für längere Formbruchstücke wird zu Gunsten *fortschreitender Modulation* aufgegeben.
3. Das Zustandekommen regulär aufgebauter Sätze wird durch *häufigere Störungen der Symmetrie*, durch Verschränkung von Anfang und Ende, durch Doppelbeziehung einzelner Formglieder, Einschaltungen, Elisionen, wiederholt nicht zum Abschluß kommende Ansätze u. s. w. vereitelt.

Ein Blick in die Litteratur erweist, daß nicht immer alle drei Abweichungen vom schlichten Bilden zusammenkommen,

d. h. nicht selten findet man innerhalb einer Durchführung langausgesponnene Melodien oder eine längere Zeit festgehaltene Tonart und auch festgefügte symmetrische Gliederungen; allein man wird gleich bemerken, daß sich dabei die Faktoren nicht in derselben Weise verbinden, wie beim Themenaufbau. Denn

1. Die innerhalb einer Durchführung auftretenden längeren Melodien wahren in der Regel nicht eine Tonart, sondern modulieren, oder aber sie stellen sich dar als Vortrag eines bereits dagewesenen (des ersten oder auch des zweiten) Themas in einer fremden Tonart, also gegenüber der Haupttonart des Themas als Abweichung, eben als „Durchführung" dieses Themas.
2. Die längere Zeit gewahrte Tonart bringt Bruchteile der uns aus der sogenannten Exposition (der Themenaufstellung im ersten Teile) bekannten Themen in gänzlich veränderter Kombination, würfelt gleichsam die Themen durcheinander, sucht Gegensätzliches zu verbinden (denn die zwei Hauptthemen eines Musikstücks sollen etwas Gegensätzliches sein).
3. Die regulär aufgebauten Sätze entbehren entweder der tonalen oder der motivischen Einheit, d. h. modulieren oder verbinden Teile verschiedener Themen.

Ein Hauptgesichtspunkt für Durchführungsteile von Sätzen, in welchen die Durchführung als Gegensatz eines Thementeils auftritt, ist die Vermeidung der Haupttonart resp. für das zweite Thema auch die Vermeidung von dessen Tonart. Dagegen ist nicht ausgeschlossen, daß in der Durchführung das erste Thema ganz oder teilweise in der Tonart des zweiten auftritt. Wie wir bereits bei Betrachtung der dritten Form bemerkten, erscheint das zweite Thema bei seiner Wiederholung vorm Schluß gern in der Tonart des Hauptthemas, sodaß der durch die Verschiedenheit der Tonart verstärkte Kontrast der Themen im letzten Teile gemildert erscheint; so kann es umgekehrt als eine Verschärfung des Konfliktes zwischen den beiden Themen erscheinen, wenn das erste Thema vorübergehend die Tonart des zweiten annimmt. Je mehr aber die beiden Themen gegenüber der Durchführung als zur höheren Einheit des thematischen Teils, der Exposition zusammengehörig gefaßt werden, desto mehr wird das logische Bedürfnis hervortreten, die Tonarten beider Themen — in Dur gewöhnlich außer der Haupttonart die der Dominante, in

Moll außer der Haupttonart die der Parallele — zu meiden und höchstens, wenn's gar nicht anders geht, nur flüchtig im Durchgang zu berühren. Denn die Durchführung soll das Verlangen nach der Rückkehr der Haupttonart wecken, resp. da der Thementeil gewöhnlich in der Tonart des 2. Themas schließt, steigern, nicht aber selbst sie bringen. Natürlich würde es ganz verkehrt sein, in der Durchführung planlos durch allerlei möglichst fremde Tonarten zu schweifen: das wäre nur geeignet, die Erinnerung an die Haupttonart ganz zu verwischen. Die Erinnerung an die Haupttonart ist vielmehr die selbstverständliche Vorbedingung der Erwartung ihrer Wiederkehr, d. h. die Modulation des Durchführungsteils wird vorzugsweise Tonarten berühren, welche sich im Verwandtschaftskreise der Haupttonart halten (vgl. die ausführlicheren Darlegungen in des Verfassers Systematischer Modulationslehre, VII. Kapitel, S. 156 ff.).

Eine in neuerer Zeit ganz außer Gebrauch gekommene Form, welche aber durch das ganze vorige Jahrhundert eine erste Rolle gespielt hat, nämlich in den „Konzerten" der Epoche Bach-Händel, macht von der Möglichkeit, das Hauptthema selbst in fremde Tonarten zu versetzen und durch seine endliche Zurückführung in die Haupttonart dem Formgebot A—B—A zu genügen, ohne eigentliche Gegenthemata einzuführen, den ausgedehntesten Gebrauch. Man kann diese Form, deren Wiederbelebung wohl eines Versuches wert wäre, die „Konzertform" nennen; sie in der Rubrik einer der vier großen Formen unterzubringen, sehe ich freilich keine rechte Möglichkeit und wähle deshalb den Ausweg, sie hier zu erörtern. Ähnlich wie in der Fuge ein kurzes (einstimmiges) Thema zunächst in der Haupttonart vorgestellt, sondern durch fremde Tonarten geführt und zuletzt wieder in der Haupttonart festgelegt wird, während zwischen seine einzelnen Auftritte sich freie Intermezzi einschieben, denen man den Namen von Themen nicht geben kann, durchläuft in der Konzertform ein (vollstimmig ausgesetztes) Thema von manchmal ziemlich großer Ausdehnung dieselben Stadien, während dazwischen sich ebenfalls Partien einschieben, die nicht thematisch genannt werden können. Da aber gerade diese Zwischenpartien für die Entfaltung der Virtuosenkünste des Soloinstruments oder

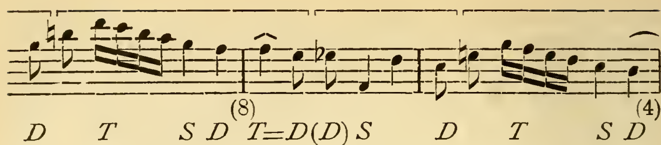
der Soloinstrumente verwandt werden, während das Hauptthema immer wieder vom Orchester-Tutti gebracht wird, so entsteht eine höchst merkwürdige Art von Gegensatz zwischen diesen beiden Elementen, von denen jeder in anderer Weise das Interesse stark in Anspruch nimmt, das Hauptthema durch seinen kernigen musikalischen Gehalt, die Intermezzi durch ihren Spezialzweck und ihre künstliche Bildung. Da doch schließlich immerhin die Vorführung der Soloinstrumente als der eigentliche Zweck der Konzerte gelten muß, so sinkt sogar unter Umständen in dieser Form das eigentliche Thema zum Range eines Ritornells herab. Das Couperinsche Rondo mit seinen immer neuen Couplets, zwischen denen der Hauptsatz (der Refrain, das „Rondo" im engeren Sinne) immer wiederholt wird, steht dieser Form nahe, kennt aber nicht die Transposition des Hauptgedankens. Die Wurzel dieser Form läßt sich verfolgen bis zurück in den Anfang des 17. Jahrhunderts, wo sie in den Soloviolinsonaten mit Generalbaß seit Biagio Marini sich allmählich entwickelte, als man es unternahm, längere Sätze dadurch aufzubauen, daß man einer Solostimme allein eine Art Fugenarbeit aufzubürdete. Sämtliche Klavier-Konzerte und Konzerte für mehrere Instrumente J. S. Bachs, Händels und vieler Zeitgenossen, vor allem auch der Söhne Bachs haben diese Form, die ich wenigstens an einem Beispiele erläutern muß.

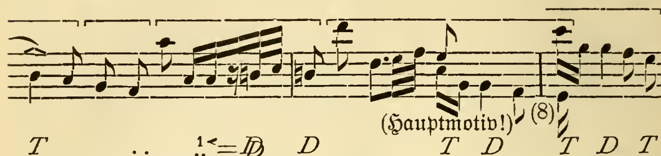
Ich wähle dafür das überaus melodische F-dur-Klavier-Konzert mit Streichorchester und Continuo von Friedemann Bach (nicht zu verwechseln mit der ebenfalls Konzert genannten Sonate für 2 Klaviere!) dessen Authograph die Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin verwahrt und welches ich in Bearbeitung für 2 Klaviere herausgegeben habe (Leipzig, Steingräber). Das Hauptthema (gleich Anfangs mit Imitationen durch alle Stimmen in echt Friedemann Bachscher Weise gesetzt) lautet:

Alla ma non troppo.

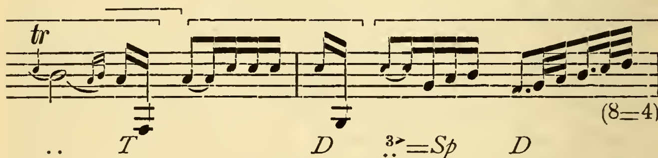
A. (2) (4)

T D T D T D T ..= S

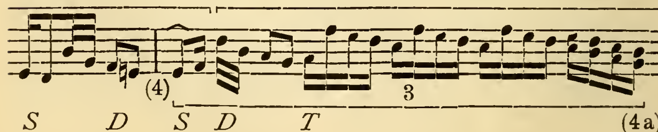

(8)
(4)
D T S D T=D(D) S D T S D

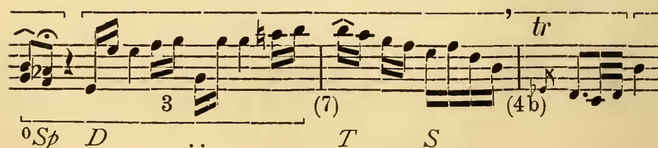

(Hauptmotiv!)
(8)
T .. 1< = D D T D T D T


B.
(2)
(4)
D S6 D


tr
(8=4)
.. T D 3> = Sp D


tr tr tr tr
(6)
(8)
.. T=S6 T S D T (D)


(4)
3
(4a)
S D S D T


tr
3
(7)
(4b)
0Sp D .. T S

tr

(8)

D *T* *S* D^{6}_{4} *T*

(8a) (8b)

S D^{6}_{4} *T*

Dieses Thema nimmt das Soloklavier zunächst ziemlich frei auf und verarbeitet dasselbe, accompagniert vom Streichorchester, wobei eine Art selbständiger melodischer Idee zum Vorschein kommt:

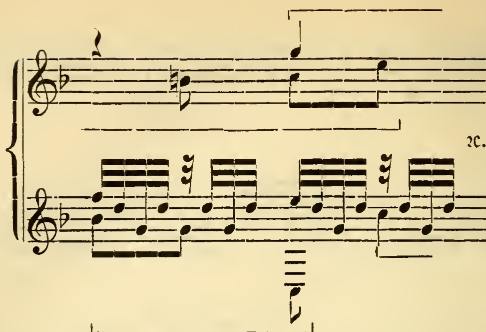
(2) (4) ꝛc.

doch in der Hauptsache des Anfangsmotiv herrschend bleibt. Allmählich setzt sich die Dominanttonart fest, in welcher nur das Tutti das Thema wiederbringt, zuerst dessen 2. Teil (B), dann aber in Gemeinschaft mit dem Klavier auch A (frei); die Modulation wendet sich nun zur Parallele (D-moll), in welcher ein reizendes Klangspiel sich entfaltet:

Streichinstrumente:

Klavier:

pp



Nun schließt der Vortrag des ganzen Themas (A und B) in D-moll an (mit Ganzschluß in D-moll) dem Klavier wieder zu neuen Ideen Raum gebend:



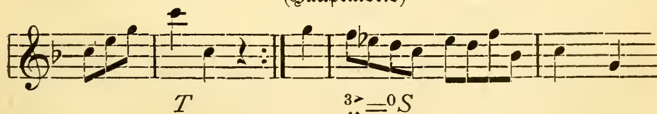
Weiter folgen noch ein kurz angedeuteter Vortrag des Hauptthemas in E-dur, der aber schnell zu A-moll führt, in welcher das Klangspiel (S. 163) wiederkehrt unter allmählicher Rückwendung zur Haupttonart, in welcher der wiederholte vollständige Vortrag des ganzen Themas durch das Tutti den Satz abschließt.

Viel reicher noch als in diesem Satze ist die Form in andern Konzerten Friedemann, Philipp Emanuel und Joh. Christian Bachs und vor allem des großen Sebastian selbst durchgeführt (mit getreuer Reproduktion des Hauptthemas auch in einer größeren Zahl von Tonarten). Aber gerade in der leicht überdeckten Manier, wie sie das F-dur-Konzert Friedemanns zeigt, ist sie wohl auch heute noch mit

Glück zu bebauen. Das großartigſte auf dieſem Gebiet iſt wohl das A-moll-Konzert Seb. Bachs für Klavier, Violine, Flöte und Streichorcheſter, von welchem ich nicht begreife, daß es unſere tüchtigen Pianiſten nicht längſt wieder hervorgeſucht haben.

Kehren wir nun nach dieſer notwendigen Abſchweifung zur Betrachtung des Weſens der „Durchführung" im Sonatenſatze, deren Provenienz aus der Konzertform wohl ziemlich klar iſt, zurück.

Da vor Abſchluß des erſten Teils zuletzt (abgeſehen von etwaigen zu vollſtändigen Sätzen ausgewachſenen Schlußanhängen) das zweite Thema das Intereſſe beſchäftigt hat, ſo iſt das gewöhnliche (wenigſtens in den Fällen, wo der Thementeil einen markierten Abſchluß hat), daß die Durchführung mit Motiven des erſten Themas anhebt. Das kann dann ohne weiteres in der Tonart des zweiten Themas geſchehen und geſchieht in der That oft. Natürlich ſorgt dann aber der Komponiſt bald für Modulation nach anderen, der Haupttonart nahe ſtehenden Tonarten. Mozart beginnt gewöhnlich die Durchführung mit dem Hauptmotiv in der Molltonart desſelben Grundtones, mit deſſen Durtonart der erſte Teil ſchloß, und zwar leitet er damit dann ſofort eine Modulation ein, da die Erniedrigung der Terz einer Durtonika derſelben Subdominantſinn giebt ($T^{3>} = {}^0S$ oder Sp); hat er in einem Durſatze das zweite Thema in der Dominante gebracht, ſo gelangt er damit entweder in die Tonart der Dominante oder in die Tonart der Subdominante oder deren Parallele z. B. in der großen F-dur-Klavierſonate:



worauf D^7—^0T nach G-moll ſchließt. Die beiden andern Möglichkeiten ($\overset{3>}{..} = Sp$—D^7—T und $\overset{3>}{..} = {}^0S$ D^7—T^+) würden nach B-dur bezw. G-dur führen.

Von Moll aus wendet Mozart dasſelbe Mittel nicht an, da es ihn zu weit wegführen müßte (z. B. Tonart A-moll, 2. Thema in C-dur; Durchführung beginnend mit C-moll

als °S oder Sp, was nach G-dur, G-moll resp. B-dur führte); er beginnt daher entweder die Durchführung mit dem 1. Thema in der Paralleltonart (in welcher das 2. Thema geschlossen) oder aber in der Dur-Variante der Haupttonart (ersteres in der A-moll-Sonate, letzteres in der C-moll-Sonate). Auch bei Beethoven sind besonders in den früheren Werken solche schematischen Anfänge der Durchführung noch ziemlich häufig (G-dur—D-dur; D-moll z. B. im G-dur-Quartett Op. 18. II, auch in der Sonate Op. 49, II; F-moll—As-dur; As-dur in der Sonate Op. 2, I. D-dur —A-dur; D-moll in D-dur-Quartett Op. 18. III, auch in der D-dur-Symphonie). Später findet er freilich neue Wege in Hülle und Fülle. Übrigens beginnt bereits Mozart die Durchführung der G-moll-Symphonie, deren zweites Thema in B-dur steht, in Fis-moll (Hauptthema!), Clementi die der H-moll-Sonate (II. Thema D-dur und Fis-moll) in G-moll (!) Haydn die der Es-dur-Sonate (Ed. Peters Nr. 3, 2. Thema B-dur) in C-dur.

Der Anfang der Durchführung mit Motiven des ersten Themas ist aber keine Notwendigkeit; ganz etwas gewöhnliches ist, daß der Komponist mit den Motiven der Schlußbestätigungen des ersten Teils die Durchführung beginnt (vgl. Beethoven Op. II. 2, Op. 10. III, Quartett Op. 18. I, Violinsonate Op. 12. III und Op. 30. III, B-dur-Trio Op. 97 u. m.). Auch ein Ansetzen des zweiten Themas in einer fremden Tonart kann die Durchführung wirkungsvoll beginnen, z. B. setzt Beethoven in der D-dur-Violinsonate (II. Thema A-dur) zu Beginn der Durchführung mit dem zweiten Thema in F-dur an.

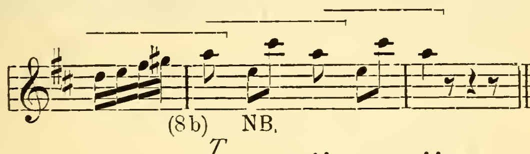
Läßt sich sonach eine bestimmte Norm für den Anfang der Durchführung nicht aufstellen, so kann davon noch weniger für den Verlauf die Rede sein. Man kann nicht vom Komponisten fordern, daß er alle Motive des Thementeils gleichmäßig in der Durchführung bedenke; gewöhnlich wird das schärfer gezeichnete, rhythmisch charakteristischere erste Thema, das eine größere Zahl unterschiedener Motive enthält, in der Durchführung die Hauptrolle spielen, doch ist auch das umgekehrte Verhältnis keineswegs ausgeschlossen. In Fällen, wo die Themen selbst sehr einfach aus

wenigen Motiven aufgebaut sind (etwa nach dem Halbsatztypus AB1), kann es notwendig werden, die Durchführung hauptsächlich mit Motiven der Übergangsglieder und Schlußanhänge zu bestreiten, um nicht durch übermäßigen Gebrauch derselben Motive zu ermüden.

Mehr als leere Doktrinen werden uns einige greifbare Beispiele über Wesen und Wege der Durchführung aufklären.

Wir wählen als erstes die hübsche Durchführung von Mozarts Klavier-Sonate D-dur $^6/_8$ Takt.

Die Exposition schließt ab mit zwei zweitaktigen Schlußbekräftigungen, denen schließlich zwei einfache halbtaktige angehängt sind:



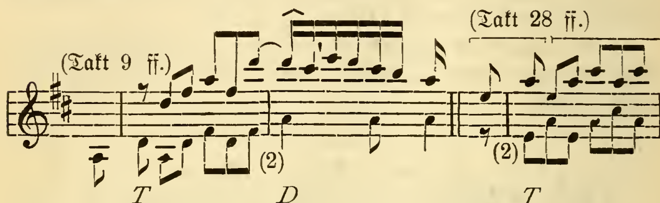
Dieses Anschlußmotiv greift die Durchführung zunächst auf und zwar mitsamt dem vorausgehenden Taktschwerpunkt, dem es angehängt ist, verwandelt zunächst A-dur in A-moll und weiter dieses in f^7, so daß mit dem vierten Takt der Weg nach B-dur offen ist:



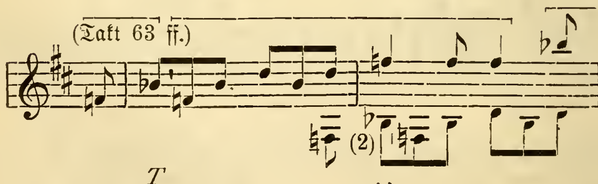
damit eine selteneren der durch die Erniedrigung der Terz erschlossenen Wege betretend (°e = Leittonwechselklang von f^+; auch die Auslegung daß °e Parallele der D von B-dur ist, kann in Frage gezogen werden).

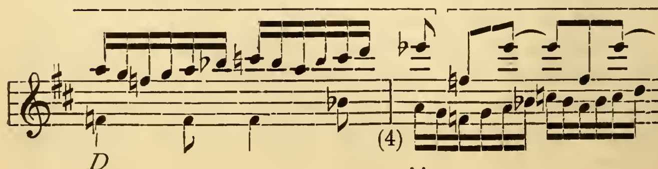
Nach diesem viertaktigen Zwischengliede folgt zunächst ein achttaktiger Satz, dessen erste Hälfte in B-dur steht (b^+ f^7), während die zweite (der Nachsatz) nach G-moll schließt (d^7—°d). Dabei imitiert die Unterstimme die Oberstimme in der Oktave; man beachte aber, daß die Oberstimme

die Führung behält, d. h. daß durch die Imitation die Symmetrie nicht gestört wird (etwa indem die imitierende Stimme als neuer Anfang sich geltend machte, wie wir dies später öfter bemerken werden). Die Imitation des Hauptmotivs gehört aber in diesem Falle nicht speziell der Durchführung an, sondern tritt ähnlich (aber kürzer) bereits in der verzierten Wiederholung des Hauptsatzes des ersten Thema auf:



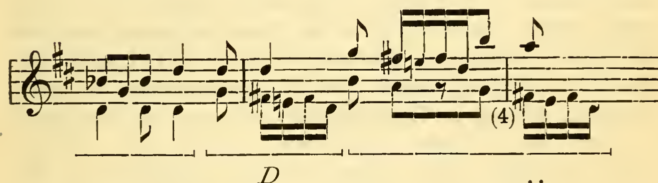








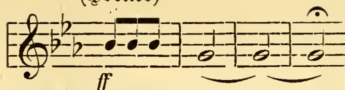




d. h. a c es wird im fünften Takt aus $\not{D}^7$ zu $\not{S}^{VII}$ umgedeutet (bis zu diesem Moment, wo die Harmonie das Interesse in Anspruch nimmt, reicht die kanonische Führung); der achte Takt wird durch Einsetzen des Hauptgedankens in der Unterstimme zum ersten umgedeutet, d. h. es beginnt wieder ein neuer Satz, zunächst ein Halbsatz mit Halbschluß auf der Dominante der G-moll-Tonart, ebenfalls kanonisch gebildet aus Material des Hauptgedankens. Das letzte Taktmotiv desselben in der führenden Unterstimme wird nun mehrmals gedehnt nachgebildet in zweitaktigen Gliedern, deren zwei ebenfalls Halbschlüsse bilden, aber jedes in einer andern Tonart (A-moll, H-moll) und deren drittes endlich zum Abschluß auf fis+ (Dominante der Parallele) führt:

Mit dem Zustandekommen des Ganzschlusses auf fis+ tritt wohl auch das Bewußtsein der Abgeschlossenheit der Periode ein, soweit bei solchem Tonartengeschiebe von Abgeschlossenheit die Rede sein kann (eigentlich wirken in der Durchführung alle Schlüsse mehr oder weniger wie Halbschlüsse, sogut der Abschluß in der Dominanttonart am Ende des ersten Teils in höherem Sinne Halbschluß ist). Der Fis-dur-Schluß erhält zunächst zwei eintaktige und dann noch zwei halbtaktige Bekräftigungen mit dem (beiläufig wohl als dem ersten Thema entnommen anzusehenden) Schlußmotiv des ersten Teils. Der Rest der Durchführung hält dies Motiv fest und führt, nur harmonisch noch interessierend, allmählich zur Dominante zurück (a^7, mixolydisch Takt 93 bis 99); die Harmoniefolge ist:

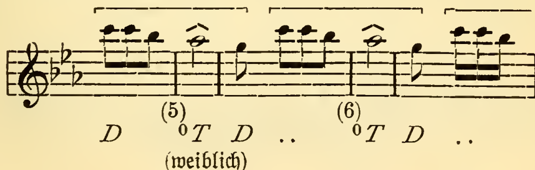
Die Durchführung der C-moll-Symphonie von Beethoven beginnt, nachdem der erste Teil in der Paralleltonart (Es-dur) abgeschlossen, mit dem Hauptmotiv in dieser:

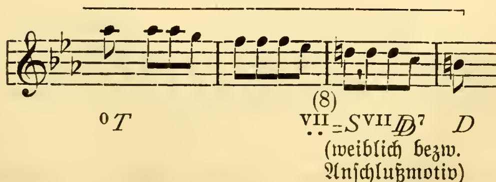


allein die sofort nach der Erreichung des g einsetzenden und die Bewegung fortführenden Streichinstrumente deuten das b g aus es+ in c⁷ um (latente Fortschreitung des es nach des):



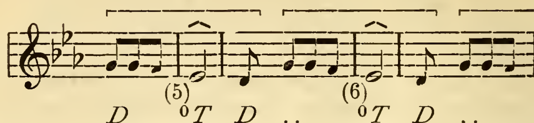
womit die Subdominanttonart (F-moll) eingeleitet ist. Nun spinnt sich ein ziemlich großes Stück des ersten Themas zusammenhängend in F-moll statt C-moll ab, nämlich 6 Takte; nur die Wendung der beiden letzten Takte des Satzes zur Modulation anstatt zum schlichten Halbschluß bildet einen Unterschied gegen die Fassung der Exposition und drängt besonders dadurch weiter, daß die eigentliche Modulation erst ganz am Ende, sogar mittels weiblichen Endungen erfolgt:

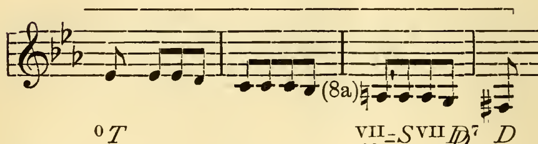




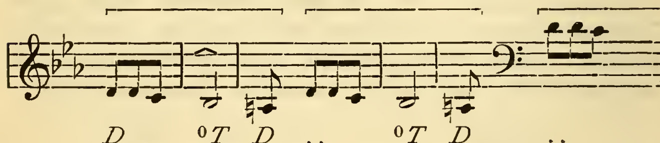
Dieser Nachsatz wird vollständig nachgebildet, indem er von der Haupttonart aus (doch ohne einen Schluß auf der

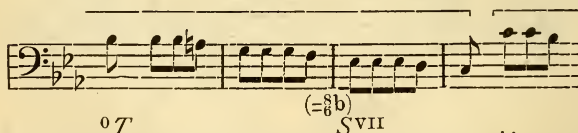
Tonika, was wohl zu beachten ist) weiter nach der Dominantseite fortschreitet:

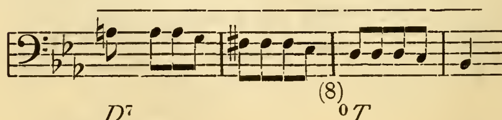




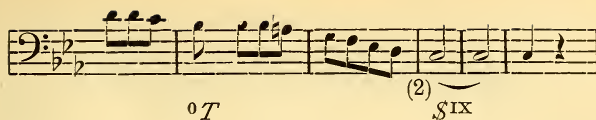
Bei G-moll macht die Modulation vorläufig Halt; die abermalige Nachbildung des letzten Halbsatzes deutet auch den Schlußtakt nicht um, sondern tritt in die Unterdominante und macht dadurch den 8. (4.) Takt zum 6. (2.):

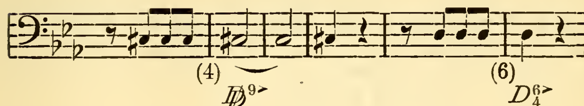






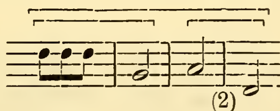
Der Übergang zum zweiten Thema geschieht ganz ähnlich wie im ersten Teil in einem vollständigen achttaktigen Satze:





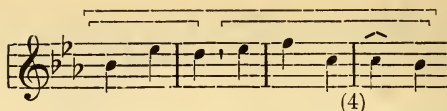


Bis hierher haben wir weder ein Durcheinanderwürfeln von Bruchstücken der beiden Themen noch ein buntscheckiges Modulieren, vielmehr liegt das Durchführungsartige hauptsächlich darin, daß statt der Haupttonart die Subdominant- und Molldominanttonart herrschen, so daß das Hauptthema gleichsam verkleidet oder wandernd sich darstellt. Mehr zugespitzt zeigt sich der Charakter der Durchführung in dem Rest, welcher als nochmaliger Versuch, das zweite Thema einzuführen, angesehen werden muß, bei dem es aber über den ersten Ansatz, nämlich das Motiv

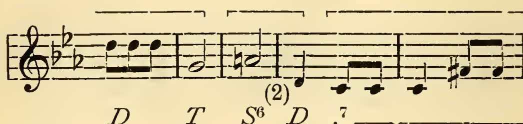


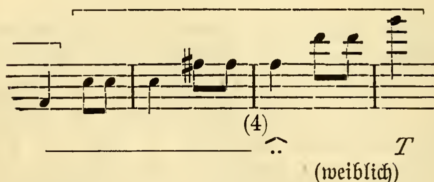
nicht hinauskommt.

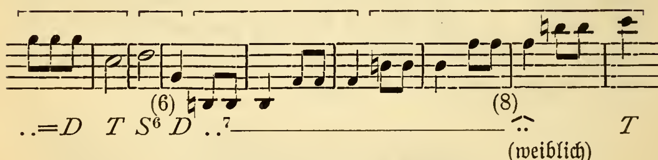
Daß dabei (wie im ersten Teil) der achte Takt zum ersten umgedeutet wird, ist zwar nicht von besonderer Bedeutung, dient aber immerhin auch mit zur Vermeidung des Zustandekommens wirklicher Abschlüsse, welche für die Durchführung wie wir wissen, nicht anzustreben sind. Anstatt des charakteristischen schmeichelnden Motivs des zweiten Themas:



antwortet nun aber dem kräftigen Anruf eine Fortspinnung des durch Beschneidung des Auftaktes um ein Achtel in den letzten abgeschlossenen Sätzen aus dem Hauptmotiv entstandenen anapästischen Motivs ♫ | ♩:







Da haben wir wieder einen vollständig abgeschlossenen Satz, aber einen der aus zwei, verschiedene Tonarten ausprägenden Halbsätzen besteht, also keinen Rundlauf (Periode), sondern ein einseitig entwickelndes Fortschreiten (von der Seitenwechseltonart g-dur zur Variante C-dur); auch die Folge geht in derselben Richtung weiter vor (zur Subdominantseite) und zwar unter noch engerer Beschränkung auf die Verwertung des das zweite Thema einleitenden Motivs, das schließlich zu einem Spiel kontrastierende Orchesterfarben von Ton zu Ton wird (ich gebe den geblasenen Tönen Striche nach oben, den gestrichenen solche nach unten):

Triole. Triole von Zählzeiten

d. h. der erste Satz überspringt den fünften Takt, der zweite weist im Nachsatz zwei Triolen auf, eine Takttriole (4—6, sechs Takte der uneigentlichen Beethovenschen Notierung umfassend) und eine Triole von Zählzeiten (7—8, drei der kleinen Takte der Originalnotierung), bei der am Ende das Hauptmotiv (NB) wieder eingreift. Noch komplizierter ist der Fortgang zu erklären, da die Triole von Zählzeiten a—d [𝅗𝅥‿𝅗𝅥 𝅗𝅥] direkt neben eine Takttriole tritt); der Rhythmus geht gleichsam ganz in die Brüche, um durch den gleich folgenden Wiederanfang des ersten Thema desto lebensfrischer wieder zu erstehen:

(2) (2a)

D T S^6 D^7 NB. Takt-Triole.

$= D^7$ $D^{9>}$

(4) (6)

Thema!

(8)

Triole ff D ^0T

rit.

Die berührten Tonarten sind: F-moll—C-moll (leicht durchgehend, ohne Schluß auf der Tonika) — G-moll am breitesten ausgeführt) — G-dur—C-dur—F-moll—B-moll—Ges-moll (enharmonisch ≈ Fis-moll) —G-dur, d. h. alles ziemlich nahe verwandte; die fremdeste erscheint dicht vor dem Rückgang (doch ist ^{0}cis sogar von C-moll aus verständlich als Leittonwechselklang der Dominante der Dominante: (D) D ^0T).

Daß Durchführungen nicht nur der vierten Form eigentümlich sind, sahen wir bereits: insbesondere sind auch die in der dritten Form nicht seltenen Erscheinungen des Hauptthemas gegen Mitte des Satzes in einer fremden Tonart zu den Durchführungen zu rechnen; vgl. z. B. Beethovens C-dur-Rondo Op. 51 Nr. 1. wo im Mittelteil [nach dem dritten Thema] das erste Thema in As-dur erscheint, gegen Ende nach C-moll wendend, oder im G-dur-Rondo Op. 129, in welchem die Durchführung des ersten Themas eine hervorragende Rolle spielt (in Es-dur, As-dur, Des-dur, B-moll, Ges-dur, B-dur) und die Zwischenthemen eigentlich nur

episodisch wirken, so daß die Form sehr an die abgekommene Konzertform erinnert und der gleich zu erörternden figurierten Schreibweise nahe kommt.

Zu den Durchführungen gehören auch viele, dem Hauptteile von Sätzen der vierten Form vorausgeschickte Einleitungen, sofern sie motivisches Material der Hauptthemen verarbeiten (in der Regel gedehnt, in anderem Tempo und Charakter, so daß gleichsam durch Belebung aus der Einleitung heraus das Hauptthema sich entwickelt), desgleichen die weiter ausgeführten Sätzen selten ganz fehlende Coda. Es ist bezüglich derselben kaum möglich, bestimmte Anhaltspunkte zu geben, da die Phantasie bezüglich ihrer völlig freies Spiel hat und haben muß; höchstens kann aus der Litteratur bestätigt werden, daß Einleitungen gewöhnlich in der Haupttonart oder in der Dominante, auch wohl in der Variante stehen, die Coda aber regulär die Haupttonart wahrt mit Tendenz zur Subdominantseite (d. h. mit mixolydischer Färbung der Haupttonart).

Unmöglich kann der Katechismus der Kompositionslehre alle die Mittel und Wege der Durchführung der Themen erörtern: das ist selbst einer mehrbändigen „großen“ Kompositionslehre unmöglich; als Ergänzung der von uns aufgestellten allgemeinen Gesichtspunkte hat vielmehr selbstverständlich die **formale Analyse** klassischer Kompositionen zu dienen, für welche unser Katechismus hinreichende Anleitung giebt (vgl. auch den Katechismus der Fugenkomposition, welcher das ganze „Wohltemperierte Klavier“ und die „Kunst der Fuge“ J. S. Bachs ausführlich analysiert). Der auf den Programmen mancher Konservatorien figurierende Kursus Analyse ist thatsächlich einer der allerwichtigsten der gesamten Schulung für den Musikerberuf und es ist eine Schmach, daß derselbe thatsächlich entweder gar nicht existiert, oder doch in oberflächlichster Weise absolviert wird.

Bevor wir durch kurze Erläuterung der Fugenform unsere Betrachtungen abschließen, wollen wir nur noch ein einziges Beispiel, dafür aber eines der allergroßartigsten einschalten, nämlich einen Abriß des Aufbaues des ersten Satzes von Beethovens neunter Symphonie. Der Satz beginnt mit einer Einleitung, deren gesamter harmonischer Inhalt nur eine breite Darlegung des Dominant-

accords ist (a 7, aber ohne Septime und ohne Terz — ein Bild des Urnebels vor Erschaffung der Welt — oder auch, minder weltumspannend, ein Morgengrauen, durch das die ersten Lichtblitze verheißend zucken); der erste Takt ist schwer in allerhöchster Ordnung (achter oder gar sechzehnter):

Einleitung.

pp (8) D (2) 2c. (4)

(8) (2)

(cresc.) (4)

(8=2)

Endlich mit Erreichung des Endes des zweiten achttaktigen Satzes tritt *ff* die Tonika und mit ihr der Hauptgedanke ein, dessen Hauptmotiv ( ) die Einleitung vorgebildet hat:

1. Thema:

Aa.

(2) ⁰T (4) (4a) D

(6) (6a)

^0T D ^0T ^0S (D) ^0S —> $\mathcal{S}$

(8) (2) (4)

D .. ^0T .. D

NB. (8)

—> ^0S —> $D^{9>}$ —> $D^{6>}_{4}$ T

d. h. der vierte Takt erhält eine zweitaktige Bestätigung und ein Anschlußmotiv (5); diese Endung wird im 6.—7. Takt nachgeahmt und eine Wiederholung des 6. Taktes bringt den Accord der neapolitanischen Sexte ($\mathcal{S}$), von welchem der 7.—8. Takt zum Halbschlusse auf a+ führen. Ein regulär gebildeter zweiter Satz in D-moll ist nur durch mehrere verfrüht einsetzende Harmonien (—>) und noch dadurch merkwürdig, daß der Quartsextaccord $\begin{smallmatrix}f\\d\\a\end{smallmatrix}$ nicht in a^7 aufgelöst wird, sondern direkt in die Tonika hinübertritt). Daß unsere Gliederung der Einleitung richtig ist, beweist die nun folgende ihr vollständig analoge Bildung in der Harmonie der Tonika, welche zur Wiederholung des Hauptgedankens in der Parallele der Subdominante (B-dur) führt; auch diesmal wird der Schluß des vierten Takts (b^+) bestätigt, der Nachsatz gelangt zum Schluß auf der Tonika im achten Takt, aber zufolge Sequenzbildung mit der Terz im Baß, was eine Wiederholung des Nachsatzes bedingt, die zum Abschluß auf der Dominante (a^+) führt.

A b.

Der Halbschluß erhält zunächst eine viertaktige Bestätigung (a^7, dominantisch):

welche mit versetzten Stimmen verstärkt wiederholt wird. Daran schließen zwei Nachahmungen (freie Wiederholungen) des letzten Taktmotivs aber mit Verschiebung der Harmonie nach F-dur und D-dur (enharmonische Umdeutung von $\not{a}^{9>}$ zu $\not{e}^{9>}$ [$\not{D}_3^{9>} \approx 9>$]):

Generalauftakt.

womit der Eintritt des B-dur als Tonart des zweiten Themas vorbereitet ist. Dasselbe setzt, den leichten Takt überspringend, direkt selbst mit der Dominante an:

2. Thema.

Ba.

(4) D^7 T

(8) D^7 T D^7

(8a) T D^7 (8b) T

erhält also zwei viertaktige Bestätigungen und setzt sich dann weiter ausholend in einem zweiten Satze fort:

Bb.

T D T (D) (4) Tp

(6) (8) (D^7) S D^6_4 T

Der Nachsatz setzt dann nochmals an, wiederholt aber die erste Zweitaktgruppe (5—6) und führt dann in veränderter abermaliger Wiederholung zum Ende.

(6) (6a)
(D^7) S (D^7)

(8) (6)
Sp D^7 T S

(8)
.. D^6_4 $\overset{+}{..}$ T

Dieser mit neuen Motiven gebildete dritte Nachsatz wird aber nun unter Einschrumpfung der kleinen Terz e-f-g zur verminderten e—f—ges nachgebildet, wodurch die Harmonie nach Ces-dur übertritt (als H-dur geschrieben), das sich dann in einem neuen Satze als Accord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) d. h. als Leittonwechselklang der Subdominante von B-dur enthüllt:

(8)
T $^0S = Dp$ T S D^6_4 $\overset{+}{..}$ T

(4)
.. S D^7 $T = \not{S}$

(8)
D^7 T S D

Generalauftakt.

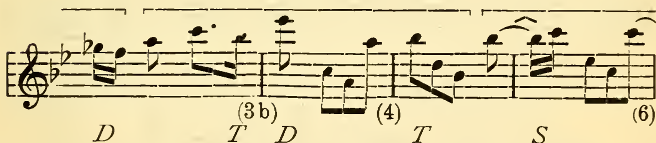


der Rest des Thementeils hält sich in B-dur und ist als sogenannter „Schlußanhang“ anzusehen, nämlich direkt an das vorige anschließend):

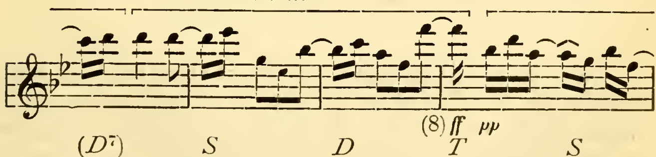
(Schlüsse.)

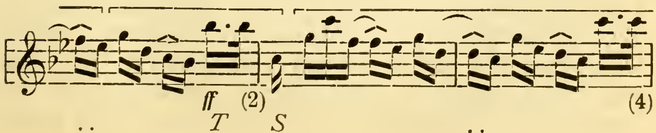






Takttriole.





Die Exposition wird nicht wiederholt; ob sie nicht ursprünglich auf Repetition angelegt war, muß dahingestellt bleiben. Da vier Takte nach dem hier notierten Schlusse der Anfang auch genau in der Instrumentierung übereinstimmend wiederkehrt, so wird immerhin die Annahme statthaft sein, daß Beethoven auf die Reprise nur verzichtete, weil die Ausdehnung des Satzes ohnehin eine gewaltige ist. Daß sonst nichts gegen eine Wiederholung des Thementeils im Sonatensatze einzuwenden ist — manche sehr weise neuere

Ästhetiker meinen, man dürfe nicht zweimal dasselbe sagen — wird aus unserer Darlegung der Formprinzipien klar geworden sein; fühlt ein neuerer Komponist wirklich Scheu, „zweimal dasselbe zu sagen“, nun so instrumentiere resp. figuriere er die Themen bei der Repetition anders, versetze die Stimmen gegen einander u. s. w. — bisher hat darin noch niemand eine Tautologie erblickt. (Man denke z. B. daran, wie in den Konzerten die Themen nicht einfach wiederholt sondern reicher ausgestaltet werden). Dem Hörer ist auf alle Fälle sehr damit gedient, wenn er die Themen zweimal hören darf, ehe die Durchführung beginnt. So lange wir überhaupt noch an der „architektonischen Form“ festhalten und dieselbe nicht zu Gunsten einer undefinierbaren „psychologischen Form“ (worüber später einige Worte) als altes Gerümpel beiseite werfen, ist auch die Repetition der Themen vor der Durchführung kein Zopf sondern ein Reichtum der Form. Doch zurück zur Neunten!

Das Motiv bestätigt zunächst einmal den Schluß des Thementeils und führt dann zur Einleitung zurück:



d. h. das erst nur vom 2. Horn und der 2. Violine weitergehaltene a ist zunächst als Generalauftakt zu verstehen und erst mit dem Einsetzen des Tremolo der leeren Quinte a e in den Celli und zweiten Violinen (mit den beiden ersten Hörnern) sind wir wieder an den Anfang zurück versetzt. Natürlich bleibt diesmal, da es sich nicht um eine abermalige Einleitung des Hauptthemas handelt, nicht durch 16 Takte die Harmonie a^7, sondern Beethoven setzt bereits nach acht Takten in D-dur um, die Dominante der Subdominante (G-moll), in welcher dann der Hauptgedanke erscheint:

(Trompete
u. Pauke.)
pp
(2) (4) 8va
D

Generalauftakt.
(8) S III< D D

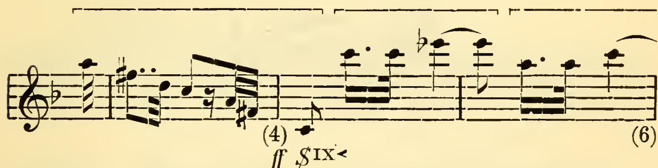
(4) (G.=A.)

(8) (G.=A.) ⁰T
Fagott
(1. Thema i. d. Subdom.)

Der Hauptgedanke erscheint aber auch zwei Takte später in den hohen Holzbläsern, so daß nun der Hörer dreimal gezwungen wird, den vierten Takt zum zweiten zurückzudeuten, und erst mit dem 14. Takte die Wirkung des achten erreicht ist:

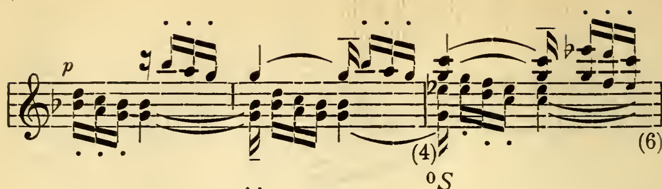








Zunächst wird dieser Schluß durch einen Viertakter (mit Dehnung des 7. Taktes) bestätigt, dessen Motive dem ersten Thema entlehnt sind (♪♬ | ♪ aus der zweitaktigen Bestätigung des vierten Taktes, ♪. 𝄿 | ♪. 𝄿 aus der Bestätigung des Halbschlusses von A b):





der Schluß steht natürlich für:



rit. più rit. a tempo.

Auf den Schlußwert setzt (mit [Note] Auftakt) nochmals der Hauptgedanke ein, so daß der achte Takt zweiter wird. Die Engführungen sind ganz dieselben wie oben und wieder wirkt erst der 14. Takt als achter, aber der Satz moduliert diesmal nach C-moll (durch Verwandlung von ^{0}d in g^7):



(4=2) cresc. (4)

III< .. = D ..

ff

IX< D (8) ⁰T

Auch die Bestätigung des Schlusses entspricht genau der oben notierten, nur daß sie in C-moll statt G-moll steht. Diesmal bleibt es aber nicht bei einer Bestätigung, sondern zunächst werden die zwei letzten Takte nochmals gebracht:

7. Takt.

(7 b) cresc. (8)

Nun aber ergreifen die Bässe das Bestätigungsmotiv des vierten Taktes des ersten Themas (Aa) energischer in seiner zweitaktigen Gestalt und spinnen seinen Schlußtakt fort:

f

(2) (4)

⁰T D⁷ ⁰T D

cresc.

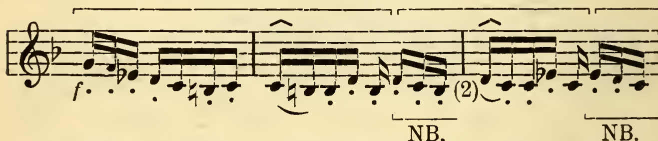
(4a)

⁰T V< = D⁷ D ⁰T

d. h. der 4. Takt wird durch Modulation nach G-moll überboten, und nun geht's in G-moll entsprechend weiter, nur daß an Stelle der Überbietung des vierten Taktes ein vollständiger viertaktiger Nachsatz tritt, der nach B-dur schließt:



Seit dem Beginn der Durchführung dieses Motivs hat sich demselben ein Staccato-Kontrapunkt in Sechzehnteln gesellt, der mehr und mehr das Interesse für sich in Anspruch nimmt, um so mehr als auch er die drei staccato-Sechzehntel Auftakt beinahe in jedem Takt erkennen läßt:



(Kontrapunkt der 2. Violinen zu dem Thema S. 189 unten).

An den obigen Schluß in B-dur setzt sich zunächst noch ein Halbsätzchen gleicher Konstruktion in B-dur mit dem Staccato-Kontrapunkt in den Klarinetten; dasselbe wird forte wiederholt, wobei die Bässe den Staccato-Kontrapunkt übernehmen. Auf diese 8 Takte antwortet dann ein ebenfalls fortgesetzt von dem Staccato-Kontrapunkt begleiteter gedehnter Nachsatz (8 Takte), der nach A-moll lenkt:

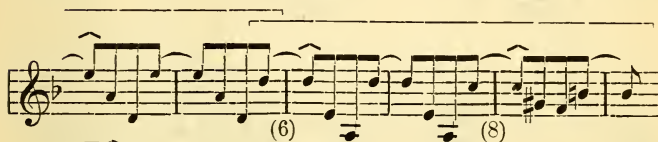


Takttriole.



T *Tp*=^0S *T* $\widehat{\text{II}}$ III $\not{D}^{9>}$ *D*

Baß: A Gis G



T $\widehat{\text{IV}}$ V

III< III♮ $^{6>}$ $\widehat{\text{VI}}$ VII

=^0S D^7_4 $\not{S}^{\text{IX}<}$

Fis F E D



Die Durchführung des Motives [Noten] | [Note] erreicht nun ihren Höhepunkt in der folgenden A-moll-Stelle, die zunächst ausschließlich mit demselben arbeitet (piano):





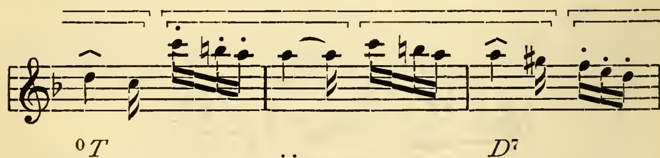
⁰T



$IX>
(8)
⁰T



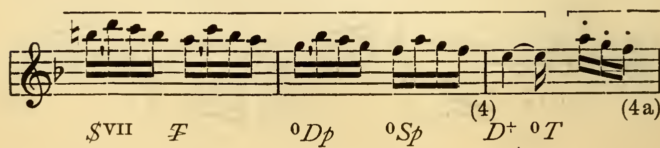
D⁷
(4)



⁰T
D⁷



(8)
⁰T (S) Tp ⁰S ⁰T
sempre staccato



$VII
⁰Dp ⁰Sp
(4) (4a)
D⁺ ⁰T

(2. Thema)

d. h. den beiden achttaktigen Sätzen folgt ein festgeschlossener (sequenzartiger) Halbsatz mit Halbschluß auf e⁺, dessen Bestätigungen sich getreu mit dem zweitaktigen Ganzschluß zum Nachsatz zusammenschließen. Nun endlich kommen Motive des zweiten Themas zur Verarbeitung und zwar die viertaktigen Bestätigungen von dessen erstem Satz. Man beachte, wie die vorausgehende Schlußnote, an welche dieselben sich ansetzen, regelmäßig mit eingeführt wird (natürlich auf den Abschluß der vorausgehenden Bildung):

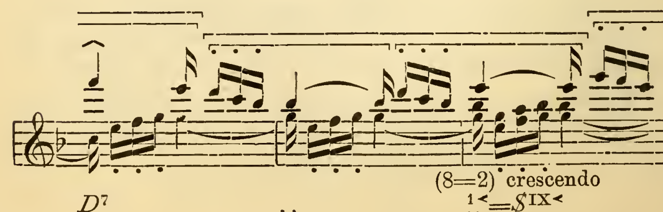
Wir haben bereits früher darauf hingewiesen, daß das Übergangsintervall der Motive für deren Wirkung von größter Bedeutung ist; vgl. dazu die Durchführung des Motivs:

(S. 191), deren stiller Charakter, ein in sich versunkenes sinnendes Anschauen, wesentlich darauf beruht, daß das neue Motiv zu dem Tone zurückführt, mit welchem das vorhergehende endete. Ebenso ist auch hier die Markierung des vorausgehenden Abschlusses unentbehrlich, wenn das inbrünstige Sehnen nach Wahrheit und Licht, welches diese immer eine Quarte oder Quinte höher hinauflangenden Taktmotive aussprechen, zum vollen Ausdruck kommen soll!

Mit nochmaligem Zurückgreifen auf das doch mit Fortführung der aus dem vorigen Satze herrührenden Synkope in den Hörnern geht nun die Durchführung schnell zu Ende, indem sie rasch steigernd zum fortissimo-Einsatz des Einleitungsmotives in D-dur zurückführt:











Die in der Durchführung berührten Tonarten sind also:

G-moll (eingeleitet durch a^7—d^7),
C-moll („ „ g^7),
G-moll („ „ ${}^0g$, a^7, d^7),
B-dur („ „ ${}^0g$ [es^6] f^7),
D-moll („ „ b^+, ${}^0d$),
A-moll („ „ $e^{6>}_4$, $\not{e}^{9>}$),
F-dur („ „ ${}^0e$, f^+),
D-dur („ „ $\not{d}^{IX<}$ $\not{a}^{9>}$),

sämtlich der Haupttonart sehr nahe stehend, diese selbst nur in der Mitte berührt doch unter Meidung eines Schlusses in derselben.

Es wird nicht nötig sein, daß wir auch den dritten Teil (die Wiederkehr der Themen) umständlich analysieren; wir skizzieren denselben nur. Der Übertritt aus dem einleitenden D-dur (über wirbelndem D der Pauke) zum D-moll des Hauptgedankens erfolgt durch die Harmonie b d gis (Beethoven schreibt unorthographisch b d as!) = $d^{V<}$, Subdominante mit erhöhtem Grundton ($V^<$); das d^+ ist wohl zu verstehen als D der ${}^0S$, welche nicht rein auftritt, sondern mit dem bereits an a angenäherten gis ($S^{V<}$). Der Hauptgedanke

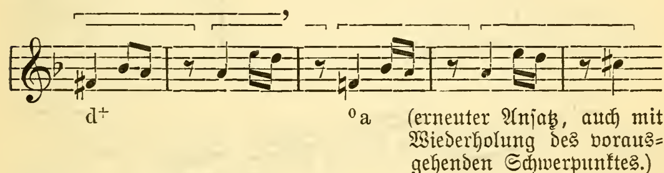
wird nun nicht wieder wie im ersten Teil unisono vom ganzen Orchester vorgetragen, sondern in ähnlicher Weise wie in der Durchführung in Engführung zwischen Streichorchester und Bläsern mit selbständig kontrapunktierenden Bässen:

1. Thema.

(Pauke wirbelt fortgesetzt d)



Wir sehen das erste Thema hier wesentlich gegen seine erstmalige Fassung zusammengedrängt (nur zuletzt durch Sequenz erweitert) und tonartlich einheitlicher gestaltet; das zweite Thema setzt direkt hier an, natürlich transponiert (in D-dur statt in B-dur), und entwickelt sich durchaus im Anschluß an die Fassung im ersten Teil, nur verblaßt unter Einschiebung zweier Takte (Ignorierung des bereits erfolgten Anfangs) die zweite eintaktige Schlußbestätigung aus D-dur zu D-moll:

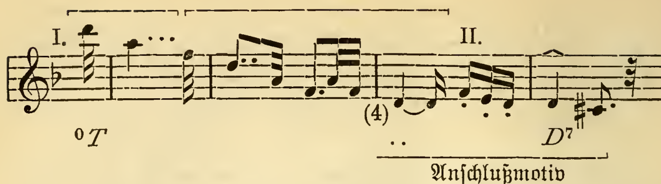


(erneuter Ansatz, auch mit Wiederholung des vorausgehenden Schwerpunktes.)

welche Tonart nun bis zum Schluß festgehalten wird; sowohl die zweite Hälfte des zweiten Themas als der ganze Schlußanhang des ersten Themas werden also getreu wiederholt nur mit Transposition von B-dur nach D-moll und hie und da verstärkter Instrumentierung. Die einzige formale Abweichung ist, daß diese Stelle



zweimal (die Repetition etwas verstärkt) gespielt wird. Auf den allerletzten Schluß (die Wiederholung ist überaus getreu, sodaß von einem „Zerbrechen der Form" jedenfalls in diesem ersten Satze gar keine Rede sein kann), setzt unter schnellem Rückgange der Dynamik zum piano eine lange Coda an, sozusagen noch eine kleine Extradurchführung, zunächst eine Kombination der beiden hauptsächlich in der Durchführung verarbeiteten Motive:



Das Anschlußmotiv lenkt mehrere Mal in die neue Harmonie hinüber; zunächst ist der weitere Aufbau (Nachahmungen dieses Halbsatzes):

a⁷ (2.—4. Takt) d⁷ (5. Takt, Anschlußmotiv) d⁷ (auch im Anschlußmotiv) d⁷—g⁷ (4. Takt) c⁷ (5. Takt) c⁷—a⁷ (4. Takt) a⁷ (5. Takt) a⁷ (zweimal zweitaktig) a⁷ (zweimal zweitaktig)	Kette von Halbsätzen mit steter Zurückdeutung von 8 zu 4, bis endlich mit einem 4a der Fortgang einsetzt:



u. s. w. genau wie im zweiten Thema aber harmonisch anders gewendet:

a⁷—⁰a f⁷—b⁺ d⁷—⁰d	zweitaktige Glieder, der vierte Takt immer zum 2. zurückgedeutet,

worauf nun ein viertaktiger Nachsatz wiederum nach D-moll zurückschließt:



^{0}T (8) ^{0}S iii< ^{0}Dp D^7 ^{0}T

Ein achttaktiger Satz sucht noch einmal D-dur statt D-moll festzusetzen (in den Bläsern Durchführung des Motivs [Notenbeispiel] wie in der Hauptdurchführung), sinkt aber zuletzt ins D-moll zurück, im welchen die Streicher dasselbe Motiv durchführen, während die Bläser den aus der Hauptdurchführung bekannten staccato-Kontrapunkt dazu gesellen; der ziemlich umfängliche Aufbau (16 Takte) führt nochmals zu dem zweiten Satze des zweiten Themas zurück, diesmal auch die schöne ritardando-Stelle aus der Schlußbekräftigung des 1. Themas mit einführend (sogar zweimal):

(6)
7. Takt.

Daran endlich schließt als wirklicher Schluß die Coda im engeren Sinne, die mit ihrem chromatischen Hinundhergang der Bässe etwas Trauermarschartiges hat, vom rein formalen Standpunkte aus übrigens nichts ist als eine Reihe weiterer Schlußbestätigungen. Das Motiv der Bässe:

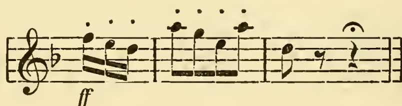
halte ich für eine Umbildung des Kontrapunkts der Bässe zum Hauptgedanken zu Beginn des dritten Teils, speziell zur Schlußbestätigung des vierten Taktes:



und auch das Motiv der Bläser:



ist offenbar als aus den Hauptgedanken entnommen anzusehen, der übrigens noch einmal ff am Ende der hier sich anbahnenden Steigerung auftritt; den abrupten Schluß des Ganzen macht das ff unisono gegebene Bestätigungsmotiv des vierten Taktes:



§ 21. Fuge und Fugato.

Die Fuge ist historisch die erste ausgeführte Form rein instrumentaler Musikwerke (daß sie im kanonischen Vokalsatze der Niederländer wurzelt, ändert an dieser Thatsache nichts), sofern sie zuerst den Gegensatz verschiedener Themen (oder vielmehr den Gegensatz von Thema und Nicht-Thema) aufweist; auch sind die Regeln für die Beantwortung des Fugenthemas bedeutsame Ansätze zum logischen Themenaufbau. Dagegen ist vom Standpunkte der heutigen Kompositionstechnik die fugierte Schreibweise eine der eigentlichen Themenbildung, d. h. dem Aufbau größerer Symmetrien mehr oder weniger gegensätzlich scheinende. Daß ein bedeutsames Themabruchstück in größeren Werken gern eine fugenartige Verarbeitung erfährt, erwähnten wir bereits, sahen also, daß

fugenartige Partien im Gegensatz zu thematischen auftreten können. In der Fuge selbst ist aber gerade solche Durchführung einer zweitaktigen Gruppe oder eines Halbsatzes (manchmal auch eines noch größeren Gebildes) das eigentlich Thematische; wir werden deshalb jene freien Fugierungen zunächst bei Seite lassen und erst uns darüber klar zu werden suchen, worin das Wesen der wirklichen Fuge besteht; das Verständnis für freie Verwendungen der Fuge (das sogenannte Fugato) wird sich dann zugleich mit erschließen.

Zunächst haben wir das Schema der Fuge zu erläutern.

A. Zweistimmige Fuge.

1. Stimme: Thema … Kontrapunkt. } freies Zwischenspiel….
2. Stimme: (Pausen …) Antwort … }
1. Durchführung*)

… { Antwort . . Kontrapunkt } freies Zwischenspiel…..
{ Kontrapunkt . . Thema }
2. Durchführung

… { Thema . . . Kontrapunkt } . . freies Zwischenspiel
{ Kontrapunkt . . Antwort }
3. Durchführung

…. { Thema oder Antwort } Schluß.
{ Antwort oder Thema }
4. Durchführung
(event. Engführung, auch Orgelpunkt).

Hier ist es gleichgültig, ob die als erste bezeichnete Stimme die obere oder untere ist (wir nennen einfach die beginnende die erste). Dazu ist folgendes zu bemerken:

1. die Antwort (der Gefährte, Comes, Risposta, Conseguente) ist nichts anderes als die Versetzung des Thema (Führer, Subjekt, Dux, Proposta) in

*) „Durchführung" heißt eigentlich Führung des Themas (als Dux oder Comes) durch sämtliche beteiligte Stimmen.

die höhere Quinte oder tiefere Quarte, jedoch mit gewissen im Interesse der Wahrung tonartlicher Einheitlichkeit gebotenen Modifikationen.

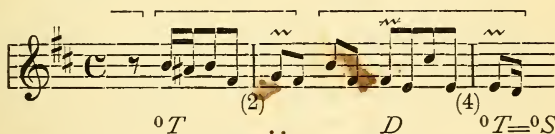
2. der erste Kontrapunkt (Gegensatz), nämlich die Führung der ersten Stimme während des Auftretens der Antwort in der zweiten, wird gern beibehalten, d. h. auch bei weiterhin folgendem Wiederauftreten der Antwort, resp. das Thema selbst getreu oder möglichst wenig verändert wieder gebracht.
3. die freien Zwischenspiele (Divertimenti, Andamenti) werden möglichst durch Fortspinnung von Motiven des Themas oder aber des Gegensatzes gebildet.
4. die dritte Durchführung steht gern in einer fremden (natürlich aber nahe verwandten) Tonart, besonders der Paralleltonart, hält aber eventuell dieselbe nicht fest, sondern moduliert fortschreitend (ist also eine Art Durchführung im Sinne der 4. Form).

Die Folge der Beantwortung des Themas in der Quinte ist gewöhnlich eine kräftige Wendung zur Dominanttonart, d. h. wir befinden uns am Ende der ersten Durchführung gewöhnlich in der Tonart der Dominante, welche das Zwischenspiel dann wahren kann, um den Beginn der zweiten Durchführung (welche regelmäßig mit der Antwort einsetzt) in derselben Tonart zu gestatten, sodaß erst das Wiedererscheinen des Themas (Dux) zur Haupttonart zurückführt. Das zweite Zwischenspiel wird dann regulär zur Paralleltonart (oder einer anderen nahe verwandten) überzuführen haben, um den Einsatz der dritten Durchführung in dieser zu vermitteln, und das dritte Zwischenspiel wird wieder zur Haupttonart zurücklenken, in welcher womöglich eine kunstvolle kanonische Verbindung (Engführung) von Thema und Antwort mit oder ohne freie Coda den Beschluß der Fuge zu bilden hat.

Die Konservierung des ersten Kontrapunkts zum Comes für die Wiederholung mit Vertauschung der Rollen giebt Gelegenheit zur Anwendung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave, resp. wenn derselbe notengetreu (nicht transponiert) zum Dux gebracht wird, des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime. Die Engführung ist übrigens

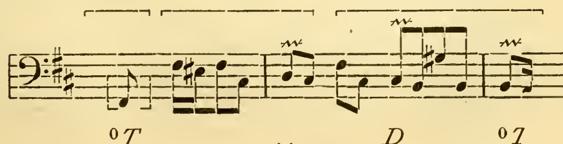
nicht durchaus die notwendige Form der vierten Durchführung; manchmal fehlen Engführungen ganz (so in 28 von den 48 Fugen des Wohltemperierten Klaviers), während in anderen Fällen (wenn sich ein Thema besonders gut dazu eignet) schon viel früher (doch nicht wohl in der ersten Durchführung, welche erst Dux und Comes klarstellen soll) Engführungen auftreten (vgl. z. B. die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers). Zweistimmige Fugen ganz regulärer Konstruktion sind selten (vgl. die Fis-dur-Fughette im ersten Heft meiner „Tonleiterstudien"); manche wollen für zweistimmige Stücke solchen Aufbaus den Namen Fuge überhaupt nicht zugestehen — entschieden mit Unrecht, da die vollständige Ausprägung des Fugentypus mit zwei Stimmen möglich ist. Ein Musterbeispiel einer zweistimmigen Fuge ist die 15. zweistimmige Invention von Bach, wenn wir davon absehen, daß sie keine Engführung enthält, und daß die beiden Stimmen zusammen anfangen; letzteres war darum unentbehrlich, weil den Anfang des Themas eine Pause bildet, welche nur durch Mitgehen der zweiten Stimme hörbar zu machen war. Die Elemente sind:

Thema:



ein geschlossener viertaktiger Halbsatz in H-moll, den Bach getreulich (ohne die weiterhin zu erörternden Abweichungen) in der Unterquarte beantwortet:

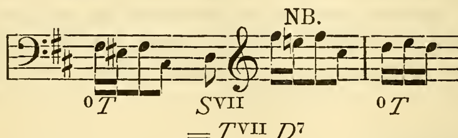
Antwort:



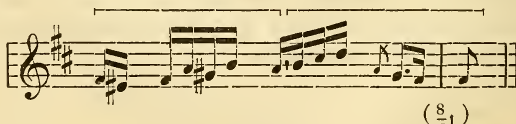
Der Kontrapunkt zum Gefährten ist:



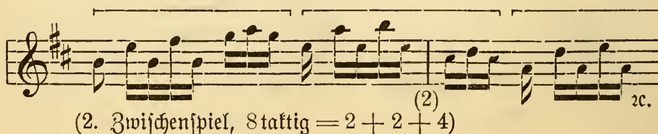
d. h. er führt besonders das Motiv durch, welches daher weiterhin in den Zwischenspielen verwertet wird. Die zweite Durchführung ist unvollständig, da sie nur den Gefährten in der Oberstimme bringt, nicht aber den Dux in der Unterstimme; dieser setzt wie aus Versehen ebenfalls mit dem Comes ein, um sofort durch die Oberstimme zurecht gewiesen zu werden:



Das nach H-moll zurückweisende fis⁷ statt ⁰cis klingt wirklich wie eine Korrektur, doch setzt nicht etwa die Oberstimme nochmals den Gefährten fort, sondern geht sofort zum Zwischenspiel über, das diesmal ausgeführter (achttaktig) ist, während sich zwischen die erste und zweite Durchführung nur zwei Takte, sozusagen nur eine Festsetzung der Dominanttonart, schieben:

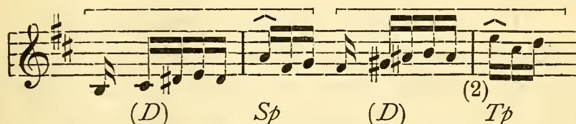


(1. Zwischenspiel = Schlußbestätigung auf der Dominante)



(2. Zwischenspiel, 8taktig = 2 + 2 + 4)

Das zweite Zwischenspiel wendet sich sogleich nach der Paralleltonart (D-dur) und schließt in ihr ab, sodaß die dritte Durchführung sich ganz in ihr abspielt (Unterstimme Dux, Oberstimme Gefährte, beide mit Konservierung des Gegensatzes, [einfach transponiert]). Das dritte Zwischenspiel führt zur Haupttonart zurück; es ist mit denselben Motiven gebildet wie das zweite (vgl. den Kontrapunkt), aber mit einer leichten Umgestaltung:



kommt so bis zum vierten Takt, auf den die Subdominante ^{0}h trifft, die noch einmal zu g^6 zurückgedeutet wird; aber in dem Moment, wo die Tonika D-dur eintreten müßte, tritt der Dux in der Unterstimme in H-moll wieder auf; der Comes erscheint nicht wieder, sondern auch die Oberstimme begnügt sich, den Dux zu wiederholen, worauf eine Coda von 2 Takten abschließt.

Die hier sich bemerklich machenden Möglichkeiten der Abweichung vom strengen Schema sind nichts seltenes. Besonders enthalten mehr als zweistimmige Fugen gar nicht selten einzelne unvollständige Durchführungen oder auch statt des regulären Wechsels zwischen Führer und Gefährten die direkte Folge zweier gleichen Formen des Themas. So entbehrt die E-moll-Fughette im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers ganz der zweiten Durchführung, bringt dafür einen reicheren aber nicht ganz klar gegliederten Mittelteil in fremden Tonarten (Unterstimme mit dem Comes in der Paralleltonart; weiter ebenfalls Unterstimme mit dem Dux in der Subdominante A-moll, worauf die Oberstimme mit dem Comes antwortet, der aber völlig dem Dux in der Haupttonart gleicht, endlich gar noch einer Durchführung in der Tonart der zweiten Subdominante — Unterstimme Dux, Oberstimme Comes) und schließlich eine Schein-Engführung (wenn man's so nennen darf) zwischen Dux und Dux in beiden Stimmen in der Haupttonart.

Entscheidend für das Wesen der Fuge hinsichtlich ihres formalen Aufbaues ist die Länge des Themas. Bildet dasselbe ein symmetrisch aufgebautes in sich geschlossenes Halbsätzchen, nach dessen Abschluß die Antwort einsetzt, so entspricht der Aufbau (wie im oben mitgeteilten Beispiel) ganz unseren sonstigen Erfahrungen bezüglich des Themenaufbaues, nur daß der Verfolg des Themas ein Umspringen der Auffassung von einer Stimme zur andern bedingt.

B. Drei- (und mehr-) stimmige Fuge.

Die Vermehrung der Stimmenzahl verändert hauptsächlich die effektive Länge der Fuge und ermöglicht eine größere Fülle verschiedenartiger Klangwirkungen unter Beibehaltung desselben thematischen Materials. In welcher Reihenfolge die Stimmen das Thema bringen, steht ganz im Belieben der Komponisten; festzuhaltende Gesichtspunkte sind nur:

1. zuerst beginnt eine Stimme allein (mit dem Dux), und nach und nach gesellen die übrigen sich hinzu, jede sich mit dem Thema einführend und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich lenkend;
2. innerhalb derselben Durchführung wird stets mit Dux und Comes gewechselt (Ausnahmen sind jedoch schon von der zweiten Durchführung ab häufig);
3. die zweite Durchführung beginnt mit dem Comes, und zwar wird gesorgt, daß keine Stimme in der zweiten Durchführung dasselbe sagt wie in der ersten (hatte sie dort den Dux, so bekommt sie hier den Comes);
4. man bringt nicht gern in auf einander folgenden Durchführungen dieselbe Reihenfolge der Stimmeneinsätze (auch von dieser Regel giebt es sehr schöne Ausnahmen, z. B. die erste Fis-dur-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“);
5. die successive Stimmenvermehrung ist nur für die erste Durchführung Regel, doch können einzelne Stimmen auch im Verlauf der Fuge längere Zeit

pausieren, in welchem Falle sie gewöhnlich mit dem Thema wieder eintreten (kleine Pausen sind natürlich überall jederzeit möglich);

6. außer dem ersten Kontrapunkt (Verlängerung des Dux während Vortrags des Comes) können auch weitere Kontrapunkte konserviert, d. h. unter Anwendung der Versetzungen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunktes weiterhin verwertet werden; doch ist selbst die Konservierung des 1. Kontrapunktes nicht unbedingt geboten;

7. je größer die Stimmenzahl, desto mehr Durchführungen sind mit guter Wirkung möglich, weil innerhalb einer Durchführung nur eine sehr beschränkte Zahl der durch Stimmenversetzung sich ergebenden verschiedenen Klangwirkungen ausgebeutet werden kann.

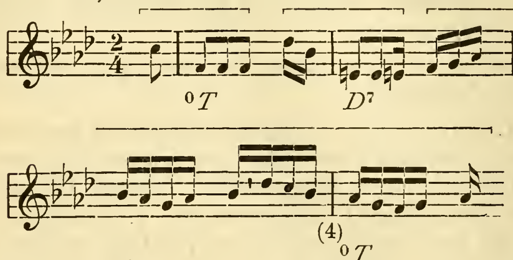
Hiernach ist das Schema der mehr als zweistimmigen Fuge ganz allgemein:

I. 1. Durchführung: allmählicher Eintritt der beteiligten Stimmen abwechselnd mit Dux und Comes mit oder ohne Wiederkehr des ersten Kontrapunkts. Darauf kürzeres oder längeres Divertissement überleitend zur 2. Durchführung, welche mit dem Comes beginnt und ebenfalls regelmäßig mit Dux und Comes wechselt; bereits die zweite Durchführung darf unter Umständen, d. h. wenn es dem Fluge der Phantasie, dem ideellen Gehalt genehm ist, unvollständig sein, d. h. es kann eine oder die andere Stimme durchweg nur frei kontrapunktieren oder auch ganz schweigen. Mit Abschluß der zweiten Durchführung beginnt der II. Teil der Fuge, welcher dem „Durchführung“ genannten Mittelteil der vierten Form entspricht, der Teil der freien Modulation, welcher zwar ebenfalls zu einer oder zwei, ja noch mehr Durchführungen (in fremden Tonarten) kristallisieren kann, aber oft genug unvollständige oder auch übervollständige Durchführungen enthält und häufig die einzelnen Stimmeneinsätze durch Zwischenspiele trennt. Die Einführung solcher Einschiebsel ist selbst innerhalb der ersten Durchführung gar nicht selten; nur nach dem erstmaligen Vortrage des Dux (vor

dem ersten Eintritt des Comes) muß sie als den Charakter des Themas verschleiernd als abnorm bezeichnet werden (sogenannter „Thema-Fortsatz“). Der Wiederkehr der Themen in der vierten Form entsprechend steht III. eine letzte Durchführung wieder in der Haupttonart. Daß dieselbe Engführungen bringt, liegt im Interesse einer wirksamen Steigerung; doch sind Engführungen auch vorher nicht selten (besonders im Mittelteil) und können andererseits auch ganz fehlen. Die endliche Festsetzung der Haupttonart nimmt auch gern die Form des Orgelpunkts über der Dominante oder Tonika an.

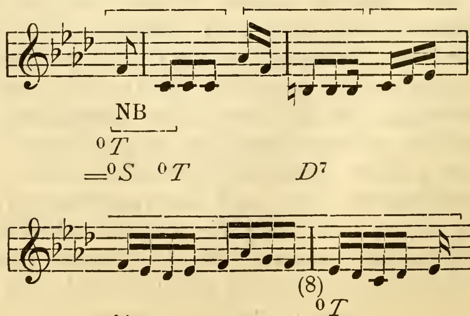
Eine leicht verständliche, überaus gefällige dreistimmige Fuge ist Nr. XII. des zweiten Teiles des Wohltemperierten Klaviers (F-moll). Das Thema ist ein geschlossener Halbsatz in F-moll (II. 12).

Thema:



Die Anwort weist eine jener Veränderungen auf, welche man durch den Zweck der Wahrung der Einheit der Tonart motiviert:

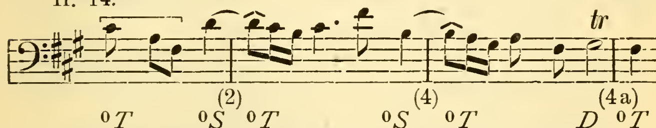
Antwort:



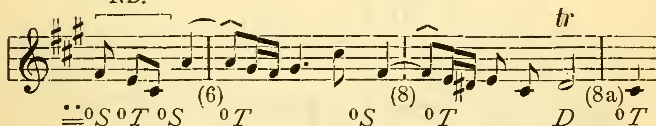
Dieses Antworten von f c auf c f ist durchaus typisch; die alte Hausregel lautet: zu Anfang des Thema und Gefährten sollen die erste und fünfte Stufe der Tonleiter einander gegenseitig antworten.

Doch erweist eine Kontrole der guten Fugenlitteratur, daß diese Regel besser so gefaßt wird: In Fällen, wo das Thema nicht moduliert, hat der Gefährte womöglich von der Harmonie der alten Tonika aus die Modulation zur Dominanttonart zu bewirken. Das geschieht gewöhnlich in der Form, daß der zu Anfang des Dux stehenden tonischen Harmonie die zu Anfang des Comes stehende nachher zur Subdominante umgedeutete Tonika antwortet, z. B.:

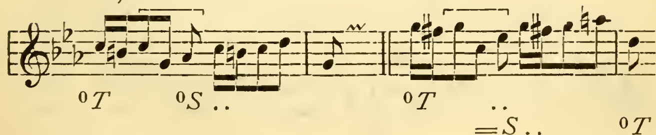
Thema:
II. 14.



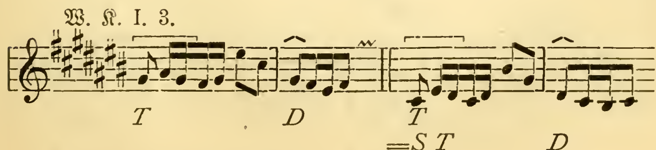
Antwort:
NB.



W. K. I. 2.
Thema: Antwort:



W. K. I. 3.



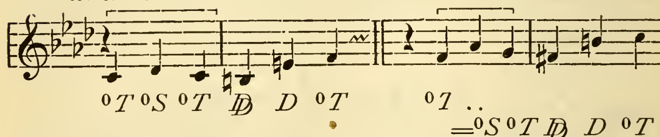
W. K. I. 8.



W. K. I. 11.



W. K. I. 12.



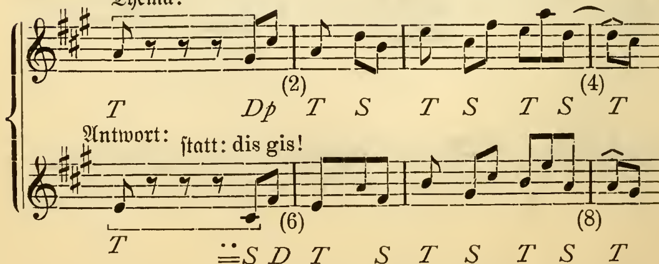
W. K. I. 16.



W. K. I. 17.

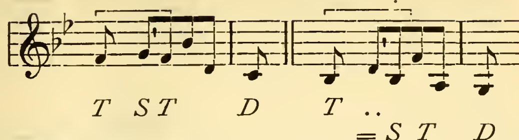


W. K. I. 19.



W. K. I. 21.

Thema: Antwort: statt c . .



W. K. I. 22.



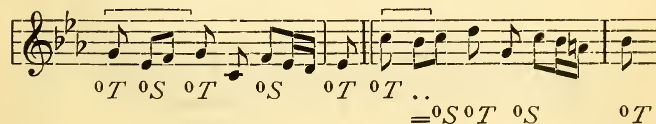
W. K. I. 23.



W. K. II. 1.



W. K. II. 2.

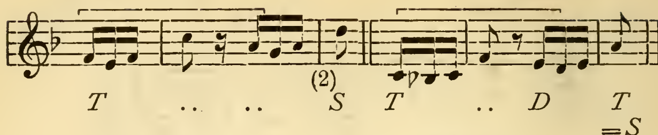


W. K. II. 7.

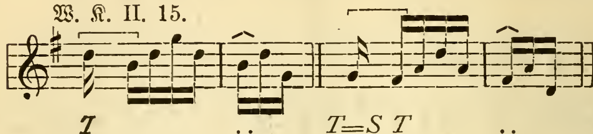


14*

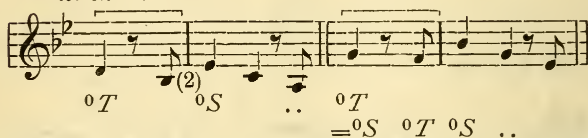
W. K. II. 11.



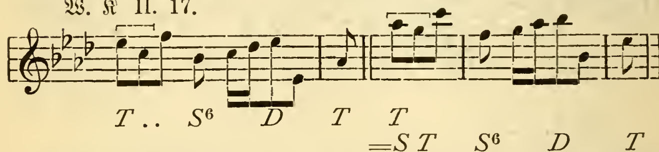
W. K. II. 15.



W. K. II. 16.



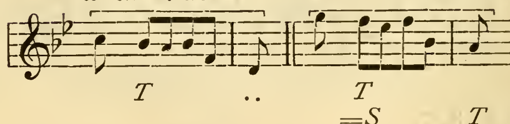
W. K. II. 17.



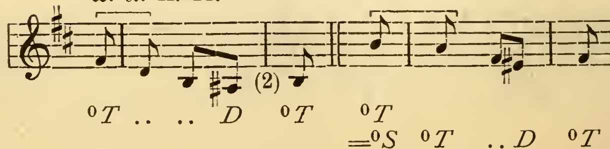
W. K. II 20.



W. K. II. 21.



W. K. II. 21.



Alle diese Fälle stimmen darin überein, daß der Anfang des Comes nochmals in der Haupttonart ansetzt, um aus derselben in die Dominanttonart hinüberzutreten. Unsere Funktionsbezeichnung enthüllt den hohen Wert der Hausregel der gegenseitigen Beantwortung der 1. und 5. Stufe und giebt zugleich Anhaltspunkte für die Verallgemeinerung derselben. Die Antwort wird richtig sein, wenn die Harmoniebewegung sich als eine der des Dux möglichst entsprechende ergiebt, ohne zwei Tonarten zusammenhangslos neben einander zu stellen.

Moduliert der Dux zur Dominante, so steht nichts im Wege, daß der Comes glatt in der Dominante mit Quintbeantwortung einsetzt, nur fällt ihm dann die Aufgabe der Rückmodulation zu. In Fällen wie den folgenden zeigt sich daher eine nicht motivierte Befolgung der alten Hausregel:

W. K. I. 7.

W. K. I. 18.

statt des freilich viel matteren:



W. K. I. 24.

⁰T ⁰Sp D TIII<
=SIII< D ⁰T D ⁰T

NB. ⁰T
=⁰D ⁰Tp (D) SIII< D ⁰T D ⁰T

In allen drei Fällen wendet sich der Dux selbst zur Dominanttonart und der Comes führt zur Haupttonart zurück, wobei fast die ganze Beantwortung in der Quarte statt in die Quinte geschieht. Hier:

W. K. II. 3.

T D T (D) S

berühren Dux und Comes überhaupt gar die Dominanttonart, sondern weichen nun zur Subdominante aus. Ich begnüge mich auf den Fall hinzuweisen, der aus dem Schema gänzlich heraustritt.

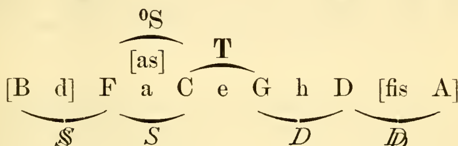
Im übrigen lassen sich aus der von Bach und seinen Zeitgenossen befolgten Praxis für die Beantwortung des Fugenthemas die Regeln ableiten:

1. Hält sich der Dux ganz in der Haupttonart, so wird der Comes sich von derselben zur Dominante wenden.
2. Wendet sich schon der Dux zur Dominanttonart, so bahnt der Comes den Rückweg zur Haupttonart.

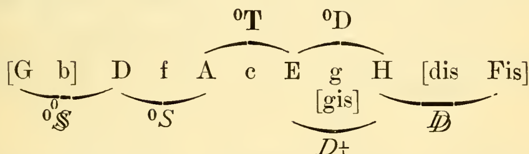
Moritz Hauptmann stellte den Satz auf, daß die reguläre Beantwortung Quinttöne durch Quinttöne, und Terztöne durch Terztöne wiederzugeben habe.

Um den Sinn dieser Vorschrift zu verstehen, stelle man sich das harmonische Schema der Tonart vor (die Quinttöne, d. h. die Grundtöne und Quinten der Harmonien sind in der Weise Hauptmanns durch große Buchstaben von den Terztönen unterschieden):

C-dur:



A-moll:



Man wird sich durch Kontrole meiner Deutungen überzeugen, daß Hauptmanns Idee ungefähr auf dasselbe hinausläuft, was die Funktionsanalyse nur viel bestimmter ausdrückt.

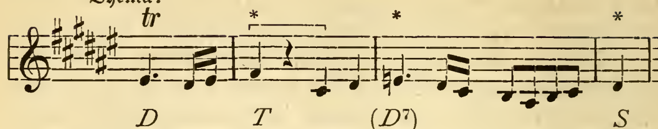
Außer der Nachahmung in der Oberquinte müssen die folgenden beiden Hauptgesichtspunkte festgehalten werden:

1. Möglichste Wahrung der melodischen Zeichnung des Themas.
2. Möglichste Wahrung der Harmoniewirkungen an ihren metrischen Orten.

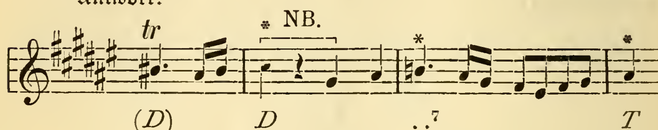
Zwingt die Wahrung der Harmoniewirkungen zur Änderung der melodischen Linie, so wird es Sache genialer Konzeption sein, einer empfindlichen Schädigung durch eine stärkere Änderung aus dem Wege zu gehen, d. h. der Komponist wird unter Umständen lieber zur Dominante der Dominante weitergehen, als ein charakteristisches Element seines Themas opfern. Besonders wird die Linie der Spitzenanschlüsse ins Auge zu fassen sein; so steht z. B. die strenge Quint-Beantwortung hier:

W. K. II. 13.

Thema:



Antwort:



wahrhaft genial im Widerspruch gegen die Hausregel (Beantwortung von fis—cis durch cis—fis) mit fast gewaltsamer Zusammenraffung von Thema und Antwort in dem Rahmen der Haupttonart. Ähnlich spottet das oben erörterte Beispiel der 1. H-moll-Fuge (I. 24) aller gemeinen Regeln oder erfüllt vielmehr dieselben ganz nebenbei, indem es mit gewaltiger Faust die Harmoniefolge:

fis	g	h	cis	—	
d	—	fis	gis	a	(^{0}T $\overset{\cdot\cdot}{\text{III}^{<}}$ =S$^{\text{III}<}$ D ^{0}T)
h	—	dis	eis	fis	

durch:

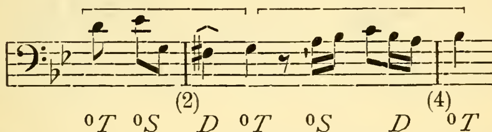
cis	d	e	fis	—	
a	—	h	cis	d	(^{0}T =^{0}D S$^{\text{III}<}$ D ^{0}T)
fis	—	gis	ais	h	

nachbildet.

Ferner ist sehr zu bedenken, ob eine Veränderung der Melodie in ein Motiv hineinfällt oder aber nur das Verbindungsintervall zweier Motive trifft; die Fälle der ersteren Art werden wieder weniger auffällig sein, wenn sie das Intervall von Leicht zu Schwer verändern. Nur wo es sich um einen Auftakt handelt, wird man bei Bach einen Sekundanschluß verändert finden. Eine durch die Beantwortung beseitigte oder neu hinzukommende weibliche Endung dürfte kaum zu rechtfertigen sein.

Viel schwierigere Probleme stellt aber oft die Natur eines Fugenthemas für den symmetrischen Aufbau, für das Zustandekommen von Sätzen*); natürlich ist mit einer bloßen Aneinanderhängung von zwei-, drei-, vier- oder mehrtaktigen Gliedern in der Fuge sowenig gedient wie in jeder anderen Kompositionsgattung: wir verlangen größere Linien zu erkennen, wollen stärkere Schlußwirkungen, d. h. wir wollen wissen, wo ein Satz endet, wo ein achter Takt ist. Das ist aber manchmal gar nicht so leicht. Nehmen wir z. B. den Anfang der 16. Fuge des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers, so haben wir offenbar ein Glied von drei Takten vor uns, von denen der zweite leicht ist, also:

Dux:



Aber der Comes setzt sofort nach erfolgtem Abschluß ein, d. h. der fünfte Takt wird elidiert:



Zwischen das Ende des Dux und den Anfang des Comes in der dritten Stimme tritt nun ein zweitaktiges Einschiebsel, eine zweimalige Wiederholung des Schlußmotivs des Thema.

*) Prof. Ebeneger Prout, welcher für seine Formenlehre (Musical Form, 1893 X u. 244 S., und Applied forms, XII u. 292 S. 8°, London, Augener & Co.) die im vorliegenden Katechismus entwickelten Prinzipien adoptiert hat, glaubt, daß für die Fuge (Fugue, 1891, XII u. 245 S., u. Fugal analysis, 1892, VIII u. 249 S. 8°, daselbst) das Gesetz symmetrischen Aufbaues nicht gelte und daher von Umdeutungen, Verschränkungen ꝛc. abzusehen sei. Ich meine aber, daß die größere Kompliziertheit des Aufbaues kein Grund ist, auf seine Erklärung zu verzichten.

Der Gegensatz wird sowohl beim dritten als bei dem wieder mit Elision des fünften Taktes ansetzenden vierten Themaeinsatz beibehalten:

Gegensatz

(2) (4) (6)

^{0}S

D^{7} (D) D ^{0}T ^{0}S D ^{0}T ..

(5. elidiert)

(8)

D ^{0}T ^{0}S D ^{0}T

So füllt die erste Durchführung zwei achttaktige Sätze, welche durch zwei eingeschobene Takte getrennt sind; da aber beide Male der fünfte Takt elidiert ist und der Anfang jedesmal mit dem zweiten Takte geschieht), so nimmt die ganze Durchführung in Bachs Notierung (in Doppeltakten) nur 7 Takte ein.

Zwischen die erste und zweite Durchführung schiebt sich ein Divertissement von 6 Takten von ganz eigentümlich verschränktem Aufbau:

(8) (8a) (2)

^0T $^0S = D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ ^0T $S^{VI}_{III<}$ D

(4) (5. elidiert) (6)

^0T $\not{T}$ ^0S D ^0T $= \overset{2>}{\ddot{S}} D$

(8)

D Tp S D T

Eine zweite Durchführung im Sinne des Schemas fehlt, vielmehr folgt gleich eine in der Paralleltonart B-dur mit der Stimmenfolge Dux—Comes—Comes (das zweite Mal

der Comes streng dem Dux nachgebildet). Diesmal folgen die drei Stimmen einander ohne Einschiebsel, sodaß zweimal ein leichter Takt fehlt; ja nach Einschaltung eines leichten Taktes folgt noch einmal der Baß (der den Comes gebracht hatte) mit dem Dux, sodaß diese Durchführung überkomplet wird. Da an diese Durchführung noch drei Takte eine weitere in C-moll (Dux—Dux—Comes) ansetzen, so müssen wir eine wirkliche Stellvertretung der Paralleltonart für die sonst wenigstens für den Anfang der zweiten Durchführung noch reguläre Hauptonart annehmen. Die Fuge ist im übrigen sehr regelmäßig gebaut; nach einem Divertissement von 7 Takten folgt eine hübsche Engführung (Dux dreimal in der Haupttonart) und noch eine Coda in der Haupttonart, welche noch zweimal den Dux bringt (ohne Engführung).

Als Beispiel reichlichster Anwendung von Engführungen nannten wir die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers (I. 1); auch diese beginnt mit dem 2. Takt und läßt den Comes dem Dux mit Elision des fünften Taktes folgen:

Alle vier Stimmen folgen einander in dieser gedrängten Weise, sodaß die erste Durchführung (zwei achttaktige Sätze) in Bachs Notierung in Doppeltakten nur sechs Takte füllt. Eigentliche Divertissements hat die Fuge nicht, bringt vielmehr statt deren gleich nach der ersten Durchführung eine Engführung von Dux und Comes in der Haupttonart, moduliert mit einem weiteren Themaeinsatz in die Dominante,

beginnt in dieser eine neue Durchführung, die in der Parallele endet u. s. w. Wir wollen hier nur die in der Mitte der Fuge stehende Häufung von Engführungen als Beispiel anführen:

C.

D C C

(2) (4) (6)

T S D T S D T S D T

(S D) D

D C C

(8) (8a)

(SD)[D](D) Tp(S^{VII}*)(D) S D Tp (S*$^{\text{III<}}$*D)*

D

(8b)

Sp Tp S D $\overset{3>}{..}$

$= {}^{0}S \; {}^{0}T \; {}^{0}S$

u. s. w.

(8c)

D $\quad {}^0T$ $\quad {}^0S$ $\quad {}^0T$ $\quad S^{III<}\, D$ $\quad T^+$

Noch schwerer zu verstehen als eine solche Durchführung dreitaktiger Themen der Ordnung Schwer—Leicht—Schwer mit ihren wiederholten Elisionen (vgl. auch II. 5) ist die Durchführung an sich leichtverständlicher (weil voll symmetrischer), aber durch Verschränkung von Anfang und Ende bei den Stimmeneinsätzen (Umdeutung von Schwer zu Leicht) dem sofortigen Erfassen des metrischen Sachverhalts entrückter Themen wie:

W. K. II. 4.

(2) (4=5)

${}^0T$ $\quad S^{VII}$ $\quad \widehat{D}$ $\quad {}^0T$ $\quad {}^0S$ $\quad D$

ꝛc.

(6)

${}^0T$ $\quad VII = S^{VII}\,\widehat{D}$ $\quad {}^0T$

W. K. I. 4.

(2) (4=5) (6)

${}^0T$ $\quad D$ $\quad {}^0T$ $\quad {}^0S$ $\quad D$ $\quad {}^0T = {}^0S$



W. K. I. 8.



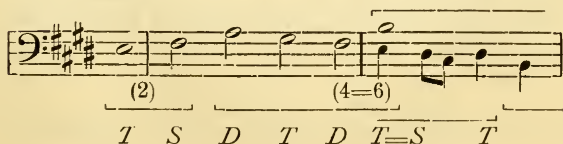


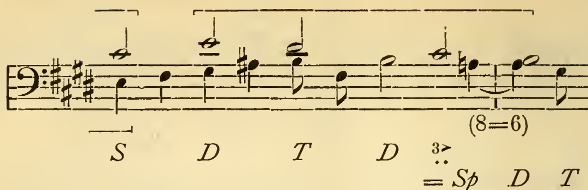
W. K. I. 22.





W. K. II. 9.





Die häufigen Umdeutungen sind für die fugierte Schreibweise ganz besonders charakteristisch und bilden ein Hauptunterscheidungsmittel gegenüber schlichter homophoner Melodiebildung. Daß der schlichten Melodiebildung Elisionen nicht fremd sind, sahen wir ja mehrfach; Umdeutungen dagegen setzen immerhin eine gewisse wenn auch nur fingierte Polyphonie voraus. Ohne Zweifel ist aber die Wiederholung eines kurzen prägnanten Sätzchens oder Halbsätzchens durch eine andere Stimme ein überaus bequemes Mittel, Störungen der Symmetrie zu bewirken, da naturgemäß das Ohr jederzeit dem neuen Anfange wirkliche Anfangsbedeutung beizumessen geneigt ist.

Es liegt außerhalb unserer Absicht, hier eine vollständige Anleitung zur Fugenkomposition zu geben (die ausführlichen Erläuterungen des Fugenbaues giebt der „Katechismus der Fugenkomposition“ [vollständige Analyse des „Wohltemperierten Klaviers“ und der „Kunst der Fuge“]); vielmehr handelte es sich nur darum, über die Fuge als besondere Form die nötigen Aufschlüsse zu gewinnen. Wir haben nur noch ergänzend zu bemerken, daß die Fuge der Lieblingstummelplatz aller kontrapunktischen Künste ist, nicht nur der doppelten Kontrapunkte in der Oktave und Duodezime oder auch Dezime, sondern auch aller Arten von Kanons. Jede Engführung ist schließlich eine kanonische Bildung; außer den schlichten Engführungen von Dux und Comes bringt aber die Fuge auch gelegentlich Engführungen des Themas mit seiner Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung oder gar mit dem Thema in rückläufiger Bewegung (vgl. Beethovens Fuge in Op. 106. Bach bringt z. B. in Nr. 8 des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers allerlei solche Künste zur Anwendung:



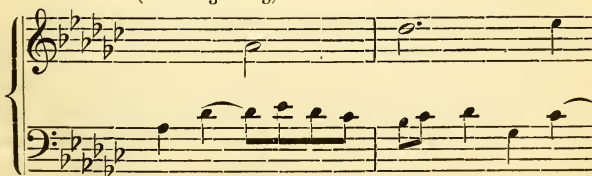
(Comes in engster Folge dreimal)



(Dux in der Umkehrung in engster Folge dreimal)

und:

(Verlängerung).





Eine Blumenlese künstlicherer Fugen ist Bachs „Kunst der Fuge“, welche dem, der das Wesen der Fuge studieren will, neben dem Wohltemperierten Klavier ganz besonders ans Herz gelegt werden muß. Vieles dort angewandte konstituiert zwar nicht das Wesen der schlichten Fuge, kann aber schließlich doch jederzeit zur Anwendung kommen, wo man fugiert schreibt, z. B. die Beantwortung eines Fugenthemas durch seine Umkehrung, Verlängerung, Verkürzung u. s. w. z. B.

(Dux i. d. Umkehr. u. Verläng.)

Kunst der Fuge, Nr. 7.

II

I.

(Dux)

III

rc.

(Comes, umgekehrt)

Eine Doppelfuge entsteht entweder, wenn sogleich mit dem Thema ein Kontrapunkt erscheint, der streng durch die ganze Fuge konserviert wird (natürlich zum Comes transponiert), sodaß er ebenfalls seinen eigenen Comes hat; oder man legt den Aufbau so an, daß die Kombination von Thema und Kontrapunkt erst als Gipfelung der Fuge (gegen Ende) erscheint, vorher aber sowohl das Thema als der Kontrapunkt für sich besonders durchgeführt werden. Bachs „Kunst der Fuge“ enthält auch einige Doppelfugen, u. a. Nr. X:

1. Subjekt (Kontrapunkt).

8va



2. Subjekt (eigentliches Thema).





Kombination (3. Durchführung).





Ob der Komponist die Stimmen bei Beginn der Durchführung des zweiten Subjekts erst wieder sich sammeln lassen oder sie gleich ganz beisammen behalten will, steht ganz in seinem Belieben.

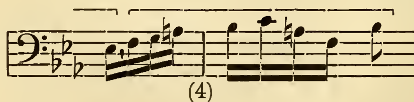
Fugen, die einen Cantus firmus umranken, oder die darin gipfeln, daß ein fortlaufender Cantus firmus (ein Choral, ein Volkslied) sich dem in der Fuge entwickelten Stimmengeflecht zugesellt, sind ähnlich zu beurteilen.

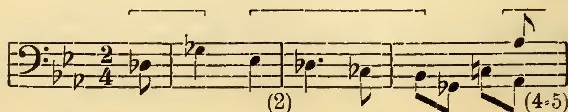
Wenn wir nun zum Schluß nach Art und Wert des von der eigentlichen Fuge abweichenden Fugato fragen, so sind hauptsächlich zwei Fälle zu unterscheiden, nämlich ob die Fugierung selbst als Thementeil anzusehen ist, oder aber ob sie nur Durchführung von Motiven eines vorausgegangenen Thementeils ist.

So ist z. B. die Fuge in Beethovens Op. 110 das kontrastierende zweite Thema eines rondoartig angelegten Satzes (allerdings ist dieses Thema das erste Mal sehr lang ausgesponnen — es ist eben eine wirkliche Fuge, die sogar nach Wiederkehr des unendlich wehmütigen ersten Themas als Inversione della fuga, d. h. mit Umkehrung des Thema wiederkehrt). Die riesige Fuge in Op. 106 bestreitet den großen letzten Satz ganz allein. Dagegen ist aber in Op. 101 das Fugato nur Durchführung des bereits vorgetragenen Hauptgedankens, und noch deutlicher tritt dies Verhältnis im letzten Satze von Op. 27. I hervor, wo das Thema für die Fugierung etwas abgeändert ist:



(Hauptgedanke des Allegro des letzten Satzes)





(Thema des Fugato) (weiblich . . .)



Das bedeutsamste Ergebnis der Betrachtung der fugierten Schreibweise für unser Verständnis des formalen Aufbaues überhaupt ist die Erkenntnis, daß es möglich ist, längere Tonstücke von überzeugender Logik mit nur einem einzigen Thema aufzubauen. Ein Blick auf die Suiten, Partiten und andere Werke Bachs (auch z. B. die Präludien des Wohltemperierten Klaviers) lehrt, daß da, wo ein neuerer Tonsetzer sicher wenigstens ein im Charakter sich abhebendes Zwischenthema gebracht haben würde, der Meister der folgerechten Fortspinnung mit einem Thema auskommt, dem er immer neue Wendungen zu geben weiß. Sein Verfahren ist aber nichts weniger als etwa stereotyp und einseitig; manchmal verfährt er wirklich ganz nach Fugenart, d. h. er beteiligt mehrere Stimmen am Themenbau (ohne sich aber streng an die Quintbeantwortung der Fuge zu binden), indem er ein Glied von zwei, vier oder mehr Takten nach einander in verschiedenen Stimmen auftreten läßt, in anderen Fällen baut er zunächst eine vollständige Periode auf, indem er die Melodiebildung in einer Stimme fortführt und die andern nur begleiten läßt, verlegt dann aber für einen zweiten Satz die Melodie in eine andere Stimme oder verteilt sie an die vorher begleitend gehaltenen, um vielleicht zuletzt wieder die ursprüngliche Verteilung der Rollen zurückkehren zu lassen, oder aber er verwebt gleich zuerst alle Stimmen fest ineinander zu einem durch den Gesamtrhythmus dargestellten Thema und erzielt dann durch mannigfache Versetzungen der Stimmen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Oktave die das Interesse lebendig erhaltenden wechselnden Klangwirkungen. In allen Fällen aber wird sich in der Tonartenordnung dasselbe Gesetz kundgeben, welches wir für alle Formen von der ersten bis zur vierten maßgebend fanden, d. h. es wird zunächst eine Ausweichung zur Dominante oder einer anderen

nahestehenden Tonart das Interesse an der Haupttonart und der Wiederholung des Hauptgedankens auffrischen, eventuell wird die Mitte des Tonstücks einen durchführungsartig fortschreitend modulierenden Teil aufweisen, bis endlich gegen das Ende die Haupttonart sich wieder festsetzt mit einer dem Anfang ähnlichen Gestaltung des thematischen Materials. Mit anderen Worten: solche reicher ausgestaltete Tonstücke mit nur einem Thema (einerlei Rhythmus und einerlei Melodie, ohne thematischen Kontrast) verlegen die Gliederung der Form in das Gebiet der Harmonie. Wir versagen es uns hier, ausgeführte Beispiele in Noten einzufügen; beinahe jedes Präludium des Wohltemperierten Klaviers mit Ausnahme weniger, die eine Art zweiten Themas oder doch zweierlei sich ablösende figurative Formen haben (wie II. 12), kann als Beleg dienen.

Hiermit dürfen wir unsere Untersuchung über die Gesetze des Aufbaues musikalischer Formen, soweit eine solche im engen Rahmen eines Katechismus möglich ist, als beendet ansehen und haben nur noch wenige Bemerkungen über die Verbindung von mehreren einer der beschriebenen Formen angehörigen Tonstücken zu cyklischen Werken sowie über die in neuerer Zeit aufgestellte sogenannte „Psychologische Form“ hinzuzufügen.

§ 22. Cyklische Formen.

Schon bei der zweiten Form, noch mehr aber bei der dritten hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß ein schärfer kontrastierendes Thema gern ohne vermittelnde Modulation nach erfolgtem Abschluß in der Haupttonart, in einer fremden (aber verwandten) Tonart — besonders einer der Subdominantseite — einsetzt und entweder auch selbständig abgeschlossen wird oder aber (das gewöhnliche) mittels eines ausgeführten Rückgangs in die Haupttonart und das Hauptthema wieder einmündet. Wir trafen sogar mehrere Fälle, wo ein solches kontrastierendes, selbständig ansetzendes Thema auch in anderer Taktart und anderem Tempo stand.

In Beethovens Sonaten sind charakteristische Beispiele solcher Tendenz des Zerfallens eines Tonstücks in selbständige

Teile: der erste und letzte Satz der Sonata quasi una fantasia (!) Op. 27, I., ersterer in ein Andante $^4/_4$ und Allegro $^6/_8$ zerfallend, nach dem das Allegro (vermittelt) wiederkehrt, letzterer in ein Adagio $^3/_4$ und Allegro vivace $^2/_4$, welches gegen Ende eine nur angedeutete Wiederkehr das Adagio umschließt.

Es ist nur eine Vergrößerung der Dimensionen, wenn manche Konzertstücke zwischen Aufstellung und Wiederkehr des Hauptsatzes (Allegro) einen getragenen Mittelsatz einschieben, der mit der Wiederkehr, manchmal auch mit der ersten Aufstellung des Hauptsatzes verbunden ist; schließlich ist es aber doch auch nur eine wohlverständliche Bereicherung derselben Form, wenn statt der Wiederkehr des ersten Satzes nach dem kontrastierenden Mittelsatze ein neuer, aber in Charakter und Bewegungsart dem ersten nahe stehender folgt; damit haben wir aber die Form der dreisätzigen Sonate gleichviel ob für ein Soloinstrument oder für ein Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett 2c. verschiedener oder zum Teil gleicher Instrumente oder für das ganze Orchester (Symphonie). Mit der thematischen Emanzipation des letzten Satzes gegenüber dem ersten wird aber aus der einfachen einheitlichen Form die cyklische, d. h. wir erhalten statt des Schemas A—B—A das neue A—B—C, bei welchem nur die Tonartenordnung die Einheit wahrt, d. h. zum Ausgang zurückleitet, freilich aber, wie gesagt, gewöhnlich auch die Charaktere des Anfangs- und Schlußsatzes Verwandtschaft zeigen.

Da in Dur die Dominanttonart und in Moll die Paralleltonart im ersten Satze gewöhnlich eine große Rolle zu spielen haben (oft schon für das Zwischenglied des ersten Themas, besonders aber für das zweite Thema), so ist die für selbständige Mittelsätze vorzugsweise zur Verwendung kommende Tonart die der Subdominante (die wir aus dem gleichen Grunde in der dritten Form häufig als Tonart des selbständiger heraustretenden dritten Themas fanden), für Moll besonders auch die Parallele der Subdominante.

Von Beethovens zweisätzigen Klaviersonaten stehen in Op. 49. II, 54 und 78 beide Sätze in derselben Tonart, in Op. 49. I, 90 und 111 steht der zweite in der Dur-Variante (Durtonart desselben Grundtones). Der Mittelsatz steht in der

Subdominante in den dreisätzigen Op. 14. II, Op. 31. I, und Op. 53, und den viersätzigen Op. 2. II, 22, 31. III, in der Variante in den dreisätzigen Op. 10. II, Op. 14. I, Op. 27. II, Op. 79 und Op. 109 und den viersätzigen Op. 2. II, Op. 10. III, Op. 26, Op. 28, in der Parallele der Subdominante (von Moll aus) in Op. 10. I, Op. 13, Op. 31. II, Op. 57, in der Parallele in Op. 27. I und Op. 111, in der Parallele der Dominante (von Dur aus) in Op. 81a, in der Oberterztonart, d. h. Dominante der Parallele (von Dur) in Op. 2. III, in der Unterterztonart, d. h. Parallele der ^{0}Subdominante (von Dur), in Op. 101, in der Unterkleinterztonart (Dur-Variante der Parallele von Dur) und in Op. 7. Bei den viersätzigen steht der dritte Satz (Scherzo, Menuett oder dgl.) regelmäßig in der Haupttonart, nur in Op. 101 in der Dur-Variante und in Op. 106, wo das Scherzo vorausgeschickt ist und der eigentliche Mittelsatz (Adagio) dritter ist, steht dieser gar in der Mollvariante der Unterterztonart (B-dur—Ges-moll, geschrieben als Fis-moll). Schubert stellt in seiner B-dur-Sonate sogar den zweiten Satz in Cis-moll gegenüber (wohl als Des-moll d. h. Variante der Parallele der Variante [b$^+$—^{0}f—des$^+$—^{0}as] zu definieren).

Allgemein kann man sagen, daß der Komponist nach Möglichkeit vermeidet, den kontrastierenden Satz in derselben Tonart zu bringen wie das zweite Thema des ersten Satzes.

Zweisätzige Werke kann man eigentlich kaum den cyklischen zuzählen; weil sie nicht die charakteristische Lostrennung eines Mittelsatzes in einer anderen Tonart haben. Verbinden sie Sätze gleicher Tonart und ähnlichen Charakters wie Beethovens Op. 49. II, Op. 54 und Op. 78 so müssen sie als eine Erweiterung der einfachen Liedform betrachtet werden; verwandelt sich dagegen im zweiten Satze die Molltonart in die Durtonart desselben Grundtones (Variante), so kommt dabei eine ganz neue Wirkung zur Geltung, da eine solche Veränderung als Fortbildung, Aufhellung, als Umwandlung des Charakters erscheint. Absichtlich haben wir diese Abweichung von der tonartlichen Einheit bisher noch nicht erwähnt, obgleich sie in jeder der vier Formen möglich und sogar recht häufig ist. Von großen viersätzigen Werken, hat z. B. die

C-moll-Symphonie Beethovens den Schlußsatz in der Durvariante (1. Satz C-moll, 2. Satz As-dur, 3. Satz C-moll, 4. Satz C-dur), auch die IX. Symphonie hat als Haupttonart des Schlußsatzes D-dur (I. Satz D-moll, II. Satz [Scherzo] D-moll, III. Satz B-dur). Solches Durchringen aus Moll nach Dur („durch Dunkel zum Licht") ist entschieden von packender Wirkung und gewiß gerechtfertigt, obgleich dadurch die Einheit der Tonart des Ganzen angetastet wird; es kommt da etwas zur Geltung, woraus man neuerdings ein ganz neues Formprinzip, das der „psychologischen Form" hat ableiten wollen.

§ 23. Psychologische Formen.

Für Formen, deren Wesen nicht in der Wiederkehr von Themen in ihrer ursprünglichen Gestalt nach Dazwischentreten kontrastierender Themen oder freien Verarbeitungen der Motive der aufgestellten Themen, sondern in einer charakteristischen Entwickelung der Themen selbst bestehen soll, hat man den Namen „psychologische Formen" aufgestellt. Der ideale Typus solcher Formen würde etwa der sein, daß erst die Krönung, das Ende des Werkes das voll entwickelte Thema zu bilden hätte, welches im Anfang nur als Keim, als motivischer Ansatz vorhanden wäre; nur eine spezielle Abart wäre die Umbildung des Charakters eines Themas, derart, daß es zuerst Trauer oder tiefernstes Sinnen und Suchen und zuletzt Jubel, entzücktes Schauen ausdrückte. Da dergleichen im Rahmen der „architektonischen" Form aber nicht nur möglich sondern tausendmal dagewesen ist, so dürfte seine Aufstellung als neues Formprinzip kaum berechtigt sein. Das Entwickeln des Themas aus unscheinbaren Anfängen, nach Befund auch von Moll zu Dur ist etwas uns längst Geläufiges sowohl als Vorausschickung einer Einleitung vor dem eigentlichen Thementeile wie auch als Vorbereitung des wirksamen Wiedereintritts der Themen nach der Durchführung. Warum sollte nicht auch, z. B. eine fugierte Einleitung den Eintritt eines ausgebildeten Themas vorbereiten können? Darum aber auf die Wiederkehr des entwickelten Themas verzichten zu sollen, scheint eine ganz unbillige Forderung und eine entschiedene Unterschätzung der Kraft eines Themas. So wenig der

Architekt die strenge Nachbildung einander entsprechender Teile meiden wird, braucht der Musiker die wirkliche Wiederkehr zu scheuen. Immerhin ist es aber ersprießlich, die Möglichkeit der Umgestaltung und reicheren Ausgestaltung der Themen als Mittel der Steigerung des Interesses im Auge zu behalten. Tonstücke mit zwei Sätzen, deren zweiter in der Durtonart desselben Grundtones steht (Beethovens Op. 49. I, Op. 90, Op. 111), desgleichen einsätzige, welche einer Einleitung in Moll, einen Hauptsatz in Dur folgen lassen, bedürfen daher zu ihrer Erklärung keiner neuen Prinzipien, zumal schon in der dritten und vierten Form die Behandlung der im Verhältnis des Quintwechsels stehenden Tonarten als identischer (Variante!) etwas selbstverständliches ist (in Mollsätzen erscheint ja das zweite Thema, wenn es ein Durthema ist, bei der Wiederholung vorm Ende fast immer in der Dur-Variante). Ausgeführtere Einleitungen kontrastierenden Charakters zu Anfang eines Werkes sind häufig ästethisch einfach damit zu motivieren, daß sie dem Charakter des Hauptthemas als Folie dienen sollen, mag die Einleitung in Moll stehen und das Thema in Dur (wie in Haydns Dur-Symphonie) oder umgekehrt (wie in der Freischütz-Ouvertüre oder Mendelssohns Rondo capriccioso u. s. w.) die Einleitung in Dur und der Hauptsatz in Moll.

Zu den cyklischen Werken gehören schließlich auch alle jene, welche — wenn sie auch aus noch so vielen einzelnen Nummern zusammengesetzt sind, doch ein Ganzes, ein einheitliches Kunstwerk bilden, also auch die Opern und Oratorien. Da bei diesen aber der Text (die Handlung) den eigentlichen inneren Zusammenhang wie auch die Kontraste und Entwickelungen bedingt, so können die rein musikalischen Formprinzipien nicht immer mit gleicher Konsequenz und Strenge zur Anwendung kommen; immerhin ist doch bei vielen Werken dieser größten Dimensionen eine Einheit der Tonart des Ganzen hervortretend z. B. bei Don Juan D-moll (D-dur), bei der Zauberflöte Es-dur, bei den Meistersingern C-dur u. s. w., obgleich natürlich im Verlauf derselben das gesamte Tonartengebiet begangen wird!

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Max Hesse's illustrierte Katechismen.
No. 9.

Grundriß
der
Kompositionslehre
(Musikalische Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,
Dozent für Musikwissenschaft a. d. Universität zu Leipzig.

II. (praktischer) Teil:
Angewandte Formenlehre.

Zweite umgearbeitete Auflage.



Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1897.

Holzfreies Papier

Inhalt des zweiten Teiles.

(Angewandte Kompositionslehre.)

---

1. Kapitel.

Erste Versuche. Variationen.

§ 1. Erfindung abgeschlossener kleiner Sätze.

Selbstverständlich muß das Gestaltungsvermögen erst innerhalb enggezogener Grenzen geübt und entwickelt werden, ehe man an die Lösung größerer Aufgaben denken kann. Es wird daher vorausgesetzt, daß mit der Betrachtung der einzelnen Gruppen und Satztypen praktische Übungen in der Erfindung solcher den Typen entsprechenden Bildungen verbunden werden. Dabei wird der Lehrer zunächst dem Schüler Motive, die sich zur Fortspinnung eignen, an die Hand geben (vgl. z. B. die Aufgaben der „Systematischen Modulationslehre" des Verfassers [Hamburg, bei J. F. Richter 1887], wo anfangs für die Sätze die Harmoniefolgen, später für die ausgeführten Themen die Modulationen vorgeschrieben sind, ferner auch die letzten Aufgaben in des Verfassers „Vereinfachter Harmonielehre" [London, Augener & Cie. 1893]); bald wird es dessen aber nicht mehr bedürfen und der Schüler mit mehr Freude arbeiten, wenn er auch die Motive selbst erfinden darf. Für den Klavier spielenden Schüler ist das nächstliegende, daß er seine Erstlingsversuche in der Komposition für Klavier zu zwei Händen berechnet, weil ihm dabei der Schatz von Formeln und Manieren, den er sich durch die Studien auf seinem Instrument in der Erinnerung angesammelt hat, genügendes Material für die Hervorbringungen der eigenen Phantasie an die Hand giebt. Der des Klavierspiels ganz unkundige Geiger wird aus dem gleichen Grunde am zweckmäßigsten für Streichinstrumente schreiben; wenn er auch nicht in gleichem Maße wie der Klavierspielende sich

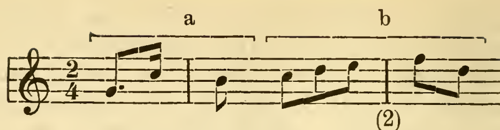
mehrstimmige Sätze hat zu eigen machen können, da er stets nur eine einzelne Stimme derselben auszuführen hatte, so wird er doch immerhin sich mit dieser als Glied im Ganzen haben fühlen lernen, so daß es ihm nicht allzuschwer fallen kann — vorausgesetzt natürlich, daß er in den Kursen der Harmonielehre sich im vierstimmigen Satze Note gegen Note und in der Figuration geübt hat—den Versuch einer Komposition für Streichquartett zu wagen. Wichtig ist, daß diese ersten Versuche in der Komposition so vom Lehrer geleitet werden, daß womöglich nicht nur ein Melodiefaden, sondern zugleich die Begleitung mit erfunden wird, d. h. daß das Motiv, welches zu einem Thema fortgesponnen werden soll, vor dem innern Ohre womöglich gleich als polyphones Gebilde erscheint. Daß solche Konzeption bei dem Anfänger eine einfache sein wird, ist natürlich; doch wird es nur zweckmäßiger Hinweise bedürfen, um ein lebendiges Vorstellen der harmonischen Natur des Motivs und etwaiger polyrhythmischen Elemente zu bewirken. Vorbehalten muß dabei natürlich eine reichere Ausgestaltung bei der eigentlichen Ausarbeitung oder für den Verlauf der weiteren Entwickelung des Themas bleiben. Für den ersten Anfang mag immerhin ein einfacher Satz Note gegen Note vorgestellt werden, d. h. also neben der Melodie hauptsächlich Harmonie, während die Rhythmik der Begleitstimmen sich zunächst der der Melodiestimmen streng anschließt. Jedenfalls werde aber gleich rhythmische Prägnanz der Motive gefordert. Es sei z. B. das Produkt dieser ersten Phantasiethätigkeit das Motiv:



so wird für den weiteren Aufbau schon der Wille eingreifen können (oder nenne man es bewußte Vorstellung, Absicht)

und entweder eine Nachbildung dieses ersten Motivs oder aber eine abweichende Bildung gegenüberstellen, d. h. nach der Terminologie unseres ersten Teils, man wird den Gruppentypus A oder B für die erste Bildung wählen, wenn man nicht gleich weitere Möglichkeiten in Betracht ziehen und das Motiv als Repräsentanten eines schweren Taktes nehmen will. Die Gruppen A und B könnten sich also z. B. so gestalten:

Vielleicht ist es nicht überflüssig, für B daran zu erinnern, daß die vermehrte Auftaktigkeit des Motivs b die Endnote von a notwendig verkürzt, was durchaus nicht als eine Veränderung des Motivs a anzusehen ist; ja es ist bei der Konzeption des Motivs a noch nicht einmal durchaus geboten, den $^3/_4$ Takt zu wählen, sondern es wären auch z. B. folgende Fortbildungen möglich:

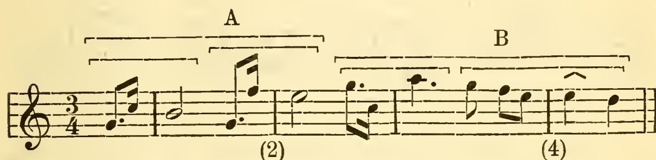


oder:

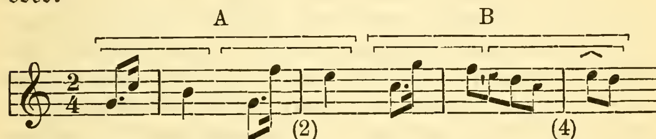


Die Phantasie wird also durch die bewußte Wahl der Taktart, des Gruppentypus und weiter des Halbsatz- und Satztypus keineswegs außer Thätigkeit gesetzt; selbst vorausgesetzt, daß diese Wahlen rein verstandesmäßige und nicht spontane, impulsive, also doch letzten Endes auch auf die Phantasie zurückzuführende Willensäußerungen wären (letzteres werden sie stets sein, wenn man nicht gerade schematisch die Typen durchprobiert), so hat die Phantasiethätigkeit doch unter allen Umständen sich damit nur gewissen gegebenen Bedingungen zu fügen. Nur ein völlig phantasieloser, gänzlich unmusikalischer Mensch würde rein verstandesmäßig das Motiv a transponieren, d. h. auf dem Liniensysteme verschieben oder es abändern, um ein b zu erhalten. Vollends gar gewinnt aber die Phantasie nun für den Aufbau der zweiten Symmetrie weiten Spielraum. Zur Fortsetzung von A stehen die Halbsatztypen AB^1, AB^2 und AB^3 als ebenso viele verschiedene Möglichkeiten der Phantasiethätigkeit offen, was aber durchaus nicht so verstanden werden muß, daß nun mit nüchterner Absichtlichkeit die eine oder die andere Möglichkeit gewählt, „probiert" würde; vielmehr ist sowohl die schematische Aufstellung als die Übung dieser verschiedenen Arten des Weiterwachsens (unwillkürlich fallen einem die Monokotyledonen und Dikotyledonen der Botanik ein) nur dahin zu verstehen, daß der Phantasie die verschiedenen

möglichen Richtungen ihrer Bethätigung gezeigt werden müssen, damit sie sich nach allen Seiten gleich leicht bewegen lerne. Der Typus AB¹ könnte nun z. B. folgende Bildungen treiben (wir lassen die Begleitstimmen weg, was auch der angehende Kompositionsschüler thun darf, solange er nicht eine Abweichung von der für den Anfang genommenen mehrstimmigen Ausgestaltung konzipiert):



oder:



AB² könnte so ausfallen:



oder:



wobei die Phantasie schon einer schwierigeren Aufgabe gegenübersteht (dem Wiederauftreten von a nach b); und AB³ (unter Berücksichtigung einer Andersgestaltung der ersten Nachahmungen von a) vielleicht so:



oder:



Aber welche Fülle von Möglichkeiten thut sich gar auf, wenn wir B fortzubilden suchen! BB¹ und BB² kommen gar nicht in Betracht, weil unser Motiv a gleich mit Auftakt beginnt; aber jenachdem wir BB³ oder BB⁴ oder gar BB⁵ oder aber eine der drei Formen von BA wählen, wird die Phantasie jedesmal vor einer Fülle von Möglichkeiten stehen, da uns ja auch für die Harmoniefolgen keine weiteren Normen vorgeschrieben sind, als die als Konsequenzen der innerhalb der ersten Gruppen gewählten sich ergebenden:





Jenachdem die Wahl der Gruppentypen des ersten Halbsatzes getroffen ist, erscheinen nun aber für den Nachsatz gewisse Wege so gut wie verschlossen. Denn einem Vordersatze des Typus BB^5 (= a b c d) wird man nicht einen Nachsatz folgen lassen, der lauter neue Motive brächte, während man umgekehrt einem Vordersatze des Typus AB^1 nicht gern einen mit denselben Motiven gebildeten gegenüberstellen wird (doch ist letzteres häufiger, als ersteres). Ein zweiter Satz wird mit dem ersten Hauptmotiv beginnen (wenn auch dasselbe transponierend), wenn der Nachsatz des ersten sich desselben enthielt; er wird es nicht thun, wenn der erste Satz im Vorder- oder Nachsatz dieselben Motive brachte. Auch für die Harmonie-Entwickelung wird der erste Halbsatz in gewissem Maße entscheidend. Macht der erste Halbsatz einen (unvollkommenen) Ganzschluß, so wird der zweite gern einen Halbschluß machen, so daß der zweite Satz in der Haupttonart fortfahren und schließen kann. Macht dagegen der erste Halbsatz einen Halbschluß und der zweite einen Ganzschluß, so wird der zweite Satz gern sich nach einer nahverwandten Tonart wenden und zu einem Halbschlusse führen, nach welchem der erste Satz wieder beginnen kann, oder aber eine Modulation machen zu einer Tonart, in welcher (nach einem Halbschluß oder Ganzschluß) ein neuer Gedanke einsetzt, wobei auch die Umdeutung des Schlußtakts zum Anfangstakte möglich ist.

Die Fülle der Möglichkeiten ist in der That eine so große, daß trotz bewußter Auswahl des einen oder anderen Weges der Phantasie noch Freiheit genug bleibt.

Sobald vom bloßen Durchprobieren der Halbsatztypen zur Bildung kleiner Stücke von zwei oder mehr achttaktigen Sätzen fortgeschritten wird, ist es durchaus geboten, daß der Lehrer vom Schüler die Bezeichnung des Tempo bezw. Charakters der Stücke fordert, also Überschriften wie Allegro, Andante, Adagio, Allegretto, Andantino, Presto u. s. w. Es wird nicht schädlich sein, wenn er zugleich angeben läßt, welche Werte Zählzeiten sind (2 ♩, 2 𝅗𝅥, 2 ♩., 3 ♩, 3 ♪, 3 ♩. in Klammer zur Tempovorschrift gesetzt; bei ausschließlicher Beschränkung auf die Notierung wirklicher Takte — d. h. unter Ausschluß von Taktarten, welche nur eine Zählzeit oder mehr als drei enthalten —, ist sogar die Vorzeichnung der Anzahl der Zählzeiten durch 2 oder 3 beim Schlüssel vollkommen genügend).

Mit Recht halten schon die älteren Lehrer der Komposition solche kleine Stücke („Handstücke" nannte man sie im vorigen Jahrhundert: jetzt nennt man sie „Bagatellen", „Charakterstücke", „Impromptus", „Lieder ohne Worte", „lyrische Stücke", „Miniaturen" und mit tausend anderen Namen) für die ersten Kompositionsversuche für besonders geeignet und zwar darum, weil für sie der Schüler nicht an eine bestimmte Taktart oder an eine bestimmte Bewegunsart innerhalb einer solchen gebunden ist. Das ist aber auch der Grund, weshalb der Lehrer außer stande ist, für ihren Aufbau weitere praktische Anweisungen zu geben. Wir können nur wiederholt darauf hinweisen, daß eine verständige Abwägung der beiden Hauptfaktoren alles Kunstbildens, der Einheit und Mannigfaltigkeit hier fast noch mehr geboten ist, als bei der Komposition von Stücken der weiter zu beschreibenden Arten, welche bestimmte Auftaktsformen und Schlußbildungen voraussetzen. Jedes beliebige Motiv von irgend welcher rhythmischen und melodischen Prägnanz wird sich leicht zu einem hübschen Stückchen von zwei, drei oder noch mehr Sätzen fortentwickeln lassen, wenn man zur rechten Zeit durch kontrastierende

Motive Abwechselung bringt, aber auch zur rechten Zeit auf das Hauptmotiv zurückkommt. Meister des Satzes solcher kleiner Stücke sind Theodor Kirchner und Stephen Heller, deren spezielles Talent auf diesem Gebiete liegt, ferner Robert Schumann, auch Mendelssohn (Lieder ohne Worte, Kinderstücke) und Schubert (Moments musicaux). Doch vergesse man auch Beethovens Bagatellen (besonders Op. 33 und 126) nicht; von Bach gehören die Inventionen hierher sowie viele seiner einfacheren Präludien. Die Analyse solcher Stücke hat natürlich mit den selbstschöpferischen Übungen Hand in Hand zu gehen. Keine Lehre kann gute Vorbilder ersetzen; erst indem der Schüler konstatiert, wie solche den Typen der Lehre entsprechen, macht er diese selbst für sich lebendig und bedeutsam.

Der nächste Schritt vorwärts von der Komposition solcher kleinen Stücke ohne eigentliches kontrastierende Seitenthema (aber mit einer die Rückkehr zum Hauptgedanken oder doch mindestens zur Haupttonart wirksam vermittelnden Zwischenpartie) ist der zur Komposition von Variationen, sowie von Tanzstücken, Märschen und kurzen Liedern.

§ 2. Variierung eines Themas.

Die Variationenform ist eine sehr dehnbare. Natürlich kann der Anfänger nicht daran denken, Werke wie Beethovens Op. 34 oder den letzten Satz der Eroica oder Brahms' Op. 56a als Vorbild zu nehmen, um Variationen zu schreiben. Er thut gut, seine Kräfte zunächst an solchen Variierungen zu üben, welche man ehedem Doubles nannte, d. h. mannigfaltigen Figurationen eines leicht kenntlichen Themas ohne Veränderung der Tonart und Taktart wie des Tempo. Ein Musterbeispiel solcher Doubles ist der Schlußsatz von Händels E-dur-Suite, bekannt unter dem Namen der Harmonious blacksmith-Variationen. Das Thema ist dreigliederig, macht zu Ende des ersten Satzes einen Ganzschluß zur Dominante, beginnt den Zwischensatz in der Haupttonart und wendet ihn zum Halbschluß, und schließt mit einem ganz in der Haupttonart gehaltenen Satze, dessen Motiv als Umkehrung des Hauptmotivs gelten kann:

(NB. Die ♪ sind Zählzeiten.)

a b a b b

A. Hauptsatz:
(wiederholt)

(2) (4)

B B

BB¹

b b* (c) c

(6) (8)

A B

AB¹

B. Zwischensatz:

α α

a b a b

(2) (4)

A B 1 im

α β

a b b d *tr*

(6) (8)

Großen (vgl. I. S. 27.)

C. Schlußsatz (A*):

a b a b

(2) (4)

α α

A B 1 im

a b b* (c) c

(B + C wiederholt)

α β

Großen

Dieses schlichte Thema, dessen eigentliches Hauptmotiv dieses: ♪ ' ♪ | ♫ ist, variiert nun Händel in fünf Doubles von denen die ersten vier zu zwei und zwei derart zusammengehören, daß die zweite Variation gegenüber der ersten und die vierte gegenüber der dritten beinahe nur als eine Stimmenversetzung erscheint (ich sage beinahe, denn Händel hat nicht den doppelten Kontrapunkt dabei angewandt, sondern nur die Bewegungsart und die Form der Motive beibehalten, ohne die Stimmen reell zu vertauschen):

Double 1. Double 2.

(2) (2)

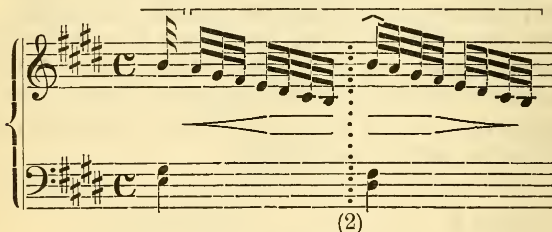
Double 3.

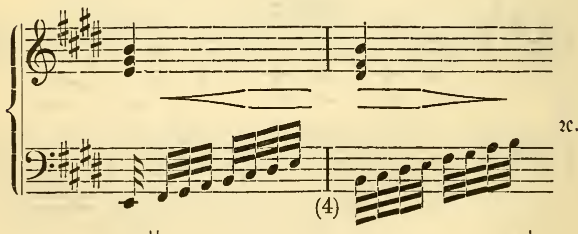
(2)

Double 4.



Die 5. Variation bringt in Abständen von zwei Takten dieselbe Vertauschung der Rollen:





Die hier von uns gegebenen Anfänge verraten die Art der Figuration, welche das Wesen der einzelnen Variationen ausmacht. Während im Thema selbst Achtelbewegung vorherrscht, nehmen die erste und die ihr parallele zweite Variation glatte Sechzehntelbewegung an; die zweite bringt noch als weitere Steigerung an einigen der Stellen im zweiten und dritten Satz, wo das Thema selbst Sechzehntel hat, kleine Triller:





Die dritte und vierte Variation nehmen durchweg Triolenbewegung in Sechzehnteln an (Motiv ♬ | ♬♬ ♪) und die fünfte bringt eine durchgeführte skalenförmige Figuration in Zweiunddreißigsteln, die bei den Schlüssen im 7.—8. Takt jedes der drei Sätze in ruhige Sechzehntel zurücklenkt.

Das Beispiel lehrt:

1. daß eine Variation gewöhnlich ein Figurationsmotiv (oder eventuell einige abwechselnde) festhält und dadurch den Charakter eines (durch die gesteigerte Bewegungsart) kontrastierenden selbständig in sich abgeschlossen Teils annimmt;
2. daß nicht alle Töne der Melodie in der Variation konserviert zu werden brauchen, sondern daß es genügt, wenn der Kern der melodischen Entfaltung derselbe bleibt;
3. daß der Aufbau (die Form) unverändert bleiben muß;
4. daß die Harmonie wohl leichte Veränderungen durch neue Vorhalte und Durchgänge oder durch Hinweglassung der im Thema enthaltenen erfahren kann, in der Hauptsache aber in der gleichen Stellung zur Form bleiben muß.

Als melodischer Kern des Themas muß gelten:

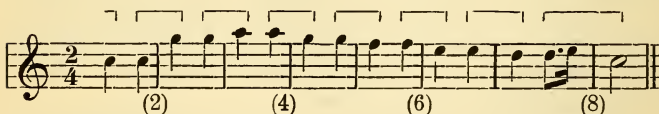






Die einzige Abweichung aller (!) Variationen ist die Verwandlung der weiblichen Endung des Motivs a im zweiten Satz in eine selbständige Harmonievertretung (a^{+} statt $e^{6\,5}_{4\,3}$).

Als zweites Musterbeispiel dienen Mozarts Variationen über ‚Ah, vous dirai-je Maman!' Wir notieren aus Raumrücksichten nur kurze Anfänge. Das Thema ist äußerst einfach



d. h. wenn wir die Tonrepetitionen beseitigen:



Dieser Hauptsatz kehrt nach einem aus denselben Motiven gebildeten mixolydischen Zwischensatze von ebenfalls acht Takten getreu wieder.

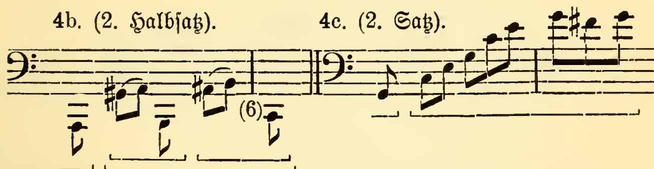
Die Figurationsmotive der ersten Variationen sind:

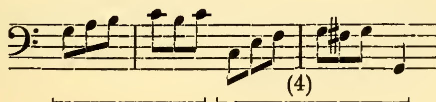



2.
etc.
8va
a
a


3.
a
a
b (a*)
c(b*)
tr
3
simile
(4)

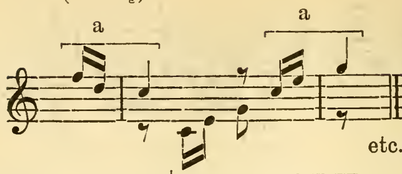

c*
etc.
Nachsatz.
8va
4a.
(2)


4b. (2. Halbsatz).
(6)
4c. (2. Satz).

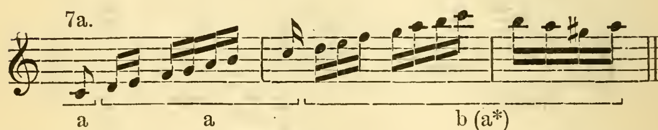

(4)


5a.
a
a
a
a
5b. (4. Halbsatz).
a
a*

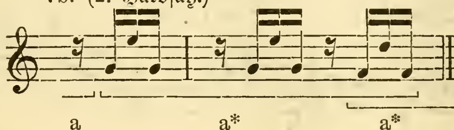
5c. (3. Satz) a







7b. (2. Halbsatz.)

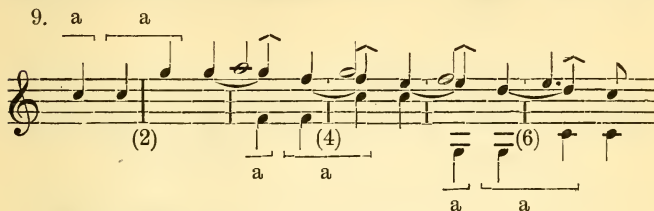


Bis hierher sind auch Mozarts Variationen nur Doubles. Mit der achten aber betritt er das Gebiet der freieren Variation, indem er das Thema in Moll bringt und die Stimmen einander frei nachahmen läßt:

8. Minore.



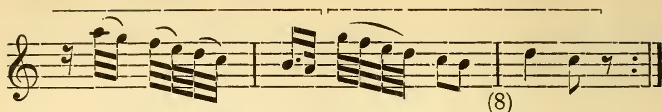
wobei der Mittelsatz sich durch interessante Chromatik heraushebt. Die 9. Variation steht wieder in Dur (Maggiore) ist aber übrigens der 8. nahe verwandt:



Die zehnte steht wieder mehr auf dem Boden der 1.—7. (Double), führt aber außer im 1. und 5. Halbsatz durchweg Chromatik in die Melodie ein; das Figurationsmotiv ist das von 7 b.

Die elfte Variation ändert das Tempo und gestaltet das simple Thema zu einem hübschen kantabeln Adagio um; nur der erste Halbsatz ist noch ziemlich getreu, interessiert aber dafür durch Imitationen:

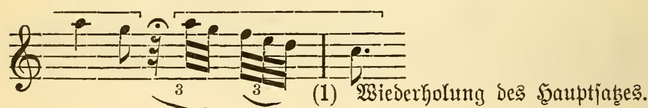












Die letzte Variation endlich verändert auch die Taktart, konserviert übrigens das Thema sehr getreu und arbeitet mit den Figurationsmotiven der ersten und zweiten Variation, nur sind die Sechzehntel erheblich schneller als dort:





der letzte (6.) Halbsatz (mit seiner aus Var. 8 und 10 bekannten Chromatik) wird wiederholt, worauf endlich noch zwei zweitaktige und drei eintaktige Schlußbestätigungen folgen.

Man sehe auch weitere Variationenwerke Mozarts durch, um mehr und mehr Möglichkeiten der figurativen Auszierung des Themas kennen zu lernen, z. B. den 1. Satz der A-dur-Sonate, dessen Thema:



entweder wie hier mit männlichen Schlüssen verstanden werden muß oder (wohl besser) fortgesetzt mit Anschlußmotiven:



Auch in diesem Variationencyklus bringt Mozart zuerst einige Doubles, dann eine Variation in Moll und zum Schluß eine gedehnte kantable (Adagio) und eine schnelle (Allegro) in veränderter Taktart ($^4/_4$). Ebenso angelegt sind auch die Variationen der D-dur-Sonate (Schlußsatz), die auch eine (die 9.) Nummer mit kanonischen Ansätzen enthalten. Von Beethovens Variationenwerken stehen die einfachsten (z. B. die über Nel cor non più mi sento) noch fast ganz auf dem Standpunkte der Doubles und bringen neben schlichten Figurierungen nur einmal eine Mollvariation; dagegen sind die

größten Variationenwerke dieses unübertroffenen Meisters so frei angelegt wie überhaupt nur möglich. Wohl das schönste Variationenwerk, das überhaupt je geschrieben wurde, ist Beethovens Op. 34. Dasselbe stellt dem Thema in F-dur $^{2}/_{4}$ Adagio, Variationen in D-dur $^{2}/_{4}$ Adagio, B-dur $^{6}/_{8}$ Allegro ma non troppo, G-dur Allegretto $^{4}/_{4}$, Es-dur $^{3}/_{4}$ Minuetto, C-moll $^{2}/_{4}$ Allegretto (alla marcia), F-dur $^{6}/_{8}$ Allegretto (mit freier Coda) und F-dur $^{2}/_{4}$ Adagio molto gegenüber, d. h. giebt eine Suite in verschiedenen Ton- und Taktarten stehender Charakterstücke, die aber doch die hervorstechendsten Eigentümlichkeiten des Themas konservieren, vor allem ausnahmslos seine Form festhalten, nämlich den Aufbau:

Hauptsatz: acht Takte, 1.—3. Gruppe mit weiblichen Schlüssen (auf den 4. Takt Halbschluß), 4. Gruppe mit männlichem Ganzschluß.

Zwischensatz: vier Takte, die erste Gruppe mit halbtaktigem Anschlußmotiv, die zweite Gruppe mit männlichem Schluß zur Dominante, mit zwei eintaktigen Bestätigungen und mixolydischem Generalauftakt zur

Wiederholung des Hauptsatzes (acht Takte).

Nur die sechste Variation bringt nach der Wiederholung des Hauptsatzes eine längere Coda, zunächst eine viertaktige Schlußbestätigung, die nochmals ansetzt (aber in F-moll statt F-dur) und einen Schluß nach C-molldur macht, welcher nicht weniger als neun eintaktige Bestätigungen erfährt, ehe er sich zum mixolydischen Generalauftakt (c^{7}) umwandelt und zur letzten Variation führt, die nur eine getreue Wiederholung des etwas mehr gedehnten Themas mit reichster Auszierung ist; der siebente Takt (die Penultima) erhält auf den Quartsextaccord (c^{6}_{4}) eine kleine Kadenz, und dem Schlußtakte folgt eine ganz schlichte Wiederholung des letzten Halbsatzes in der Gestalt des Themas und endlich noch eine Wiederholung der letzten Gruppe. Die Variationenwerke Beethovens wird natürlich jeder Kunstjünger sämtlich durchgehen, um eine Fülle von Anregungen zu erhalten. Ganz besonders empfehlenswert ist das Studium der in den Sonaten Op. 57 (Appassionata) und Op. 111 enthaltenen Variationen, welche durchaus nur Doubles

sind, d. h. weder die Taktart, noch die Tonart oder das Tempo ändern.

Sehr strenge Variationen (doch mit Veränderungen des Tempo und Wechsel des Tongeschlechts) sind Mendelssohns Variations sérieuses, noch strengere dessen Es-dur-Variationen (Op. 82), auch Schuberts B-dur-Variationen (in Op. 142, eine Variation in B-moll), sowie die den zweiten Satz seiner A-moll-Sonate bildenden in C-dur (eine Variation in C-moll). Von Variationen für Streichinstrumente seien nur als die populärsten genannt die Haydns über das „Gott erhalte Franz den Kaiser" und als die schönsten und großartigsten die Beethovens im Cis-moll-Quartett Op. 131, von Orchester-Variationen nur die in Beethovens Eroica (Schlußsatz) und die von Brahms über ein Thema von Haydn (Op. 56a). Die Klavier-Variationenwerke von Brahms studiere man als die kompliziertesten zuletzt. Für die Anlage kanonischer oder fugierter Variationen nenne ich noch Bachs 30 Variationen in G-dur (die „Goldbergschen"), ein klassisches Vorbild von imposanter Künstlichkeit.

---

2. Kapitel.

Die Tanz-Typen.

§ 3. Allgemeines.

Allen Tänzen, gleichviel ob sie noch heute getanzt werden oder nur Instrumentalstücke von einer, ehemaligen Tänzen entsprechenden Physiognomie sind, eignet ein bestimmter Charakter, der getroffen werden muß, wenn ein Tonstück den Namen des einen oder des anderen Tanzes mit Recht tragen soll. Dieser Charakter beruht

a) im Tempo,

b) in der Taktart,

c) in gewissen rhythmischen Eigentümlichkeiten, welche von den Pas des betreffenden Tanzes herzuleiten sind.

Hiernach unterscheiden wir a) langsame und schnelle Tänze, resp. solche von mittlerer Bewegungsart; oder b) solche

im geraden (Dupel-)Takt und solche im ungeraden (Tripel-)Takt; und c) solche die gegangen und solche, die gesprungen (gehüpft) werden. Von diesen sind die schlichtesten die langsamen, gegangenen, im geraden Takt; der Tripeltakt ist, sofern er zwei Zeiten für den Auftakt nimmt (sie nicht zusammenziehend), lebendiger, unruhiger, sofern er die schwere Zeit in doppelter Dauer giebt (nach dem, was wir über die Natur des Rhythmus ♩ | 𝅗𝅥 wissen) behaglich, bequem, vielleicht sogar leichter verständlich als der Dupeltakt; sofern er dagegen die Dauer der leichten Zeit (im Auftakt) verdoppelt, schwerfällig und breitspurig. Es wird für die freie Komposition, für die Erfindung charakteristischer Themen dem Schüler von hoher Bedeutung sein, wenn man seine Phantasie in der Nachbildung bestimmter Tanz-Typen übt; wir gehen daher die wichtigsten einzeln mit Beispielen durch und beginnen mit den gegangenen Tänzen.

§ 4. Gegangene Tänze: Marsch. Intrade. Pavane. Polonäse.

Zu den Tanzstücken gehört in gewissem Sinne auch der Marsch. Es dürfte schwer sein, zwischen Tänzen, die in langsamer Bewegung gegangen werden, und dem Marsch im engsten Sinne eine wirkliche Grenzscheide zu finden; auf alle Fälle gehört der feierliche Aufzug, der doch in der That ein Marsch ist, zu den Bestandteilen einer Ballettmusik, und ist zum mindesten ebenso sehr Tanz wie etwa eine ernste Pantomime. Schon Walther sagt in seinem Lexikon (1732), der Marsch habe mit der Entree große Gemeinschaft, nur daß er mehr Passagen als diese zulasse. Eine vortreffliche Definition giebt Koch (Kompositionslehre, III. S. 49): „Er verlangt eine ernsthafte Bewegung in der geraden Taktart und ein sehr bestimmtes und ununterbrochenes Metrum ... Der gewöhnliche Überhang der Cäsuren der Absätze und Kadenzen des Marsches, welcher aus dem einigemal wiederholten Anschlage der Cäsurnote besteht, ... scheint bloß deswegen eingeführt worden zu sein, um denjenigen Schritt, welcher zwischen dem Ende eines melodischen Teils und dem Anfange des folgenden gemacht

werden muß, nicht ohne metrische Unterstützung zu lassen." Für nicht zum Marschieren bestimmte, sondern nur als Teile cyklischer Werke gedachte Stücke in Marschform, „kann dieser Überhang, der ohnedies, wenn er mehrmals gebraucht wird, keine gute Wirkung thut, ganz und gar wegfallen; nur muß alsdann die metrische Bewegung von der Grundstimme oder auch von den Mittelstimmen lebhaft genug erhalten werden." Sulzers Theorie der schönen Künste [Art. „Marsch"] betont dazu noch besonders die häufige Anwendung punktierter Rhythmen; „dabei ist aber wohl zu beobachten, daß die Einer (eintaktigen Motive) paarweis aufeinander folgen, damit der Rhythmus (Aufbau) gerade (symmetrisch) bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbarsten sein." Zugleich bemerkt er auch, daß für Kavalleriemärsche, sowie für Aufzüge, bei denen nicht marschiert werde, die Vorschriften nicht so streng seien, weil die Abhängigkeit vom Schritt nicht in gleichem Maße vorhanden sei; überhaupt habe der Marsch je nach seiner Bestimmung seinen Charakter wesentlich zu modifizieren.

Wir haben dem nur wenig mehr beizufügen. Die Militärmärsche sind entweder Parademärsche (frz. Pas ordinaires, die eigentlichen schlichten Märsche, mit mäßiger, dem normalen Puls und der normalen Gangweise entsprechender Bewegung, nämlich die Zählzeiten = 75 M. M.) oder Geschwindmärsche, (Quickmärsche, frz. Pas accélerés, Pas redoublés, = 108 M. M.) oder endlich Sturmmärsche (frz. Pas de charge = 120 M. M.). Noch langsamer als der Parademarsch ist der Trauermarsch (Marcia funebre, Marche funèbre) der regelmäßig in Moll steht (während sonst wenigstens bei den Alten für den Marsch Dur als selbstverständlich gilt) und in seiner ganzen Anlage ernster, schwerer zu halten ist (bei militärischen Leichenbegängnissen ist für ihn die gedämpfte Trommel selbstverständlich). Militärmärsche sind natürlich für Militärmusik, d. h. ausschließlich für Blas- und Schlaginstrumente berechnet, während Märsche (Aufzüge) als Bestandteile der Oper oder des Balletts, also Märsche im Theater oder Konzertsaal nach Belieben das Streichorchester mit in Anspruch nehmen. Uns geht hier aber zunächst die Instrumentierungsfrage nicht an, da wir nur

nach Form und Charakter des Marsches fragen und vorläufig sogar hauptsächlich an Klavierstücke in Marschform denken. Fällt aber der äußere instrumentale Apparat des Marsches weg, so müssen die charakteristischen rein musikalischen Merkmale um so mehr vorhanden sein, wenn der Name zu Recht bestehen soll. Gedenken wir der drei oben (S. 21) aufgestellten Mittel der Charakteristik (Tempo, Takt, Rhythmus), so sagen uns die Anweisungen Walthers, Kochs und Sulzers vollkommen genug. Denn

a) das Tempo des Marsches ist und muß sein ein Geh-Tempo (Andante), mag dasselbe auch je nach dem intendierten Spezialcharakter beschleunigt (Avanciermarsch [Geschwindmarsch], Triumphmarsch) oder gehemmt (Trauermarsch, feierlicher Aufzug [Priestermarsch]) erscheinen.

b) die Taktart ist eine geradzahlige, d. h. zwei oder vier Zählzeiten enthaltende; natürlich kann aber eventuell für die einzelnen Zählzeiten Unterdreiteilung eintreten (₵, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$ (2 𝅗𝅥.), $\frac{6}{8}$ (2 ♩.), $\frac{12}{8}$ (4 ♩.) u. s. f.).

c) der Rhythmus muß die Zählzeiten, da von diesen die Schritte (Pas) abhängen, deutlich machen, darf also nicht in allen Stimmen gleichzeitig lange Noten oder Passagen bringen; das Grundmaß der Bewegung muß immer deutlich markiert bleiben. Punktierte Noten sind darum häufig, weil sie einen Auftakt zur folgenden Zählzeit ergeben, welcher diese lebendiger einführt z. B. [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] auch [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] 3 [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] u. s. f.

Einige Themenanfänge mögen das Gesagte illustrieren:

Friedemann Bach, Marsch (f. Klavier, Hauptmotiv [Notenbeispiel])

a a a b

begl. Rhythm. (4) rc.

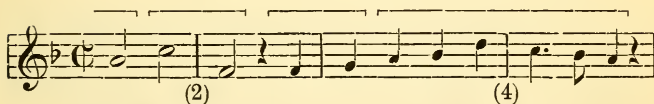
Beethoven, Op. 26, 3. Satz (Hauptmotiv:

Maestoso andante (Marcia funebre sulla morte d'un eroe)





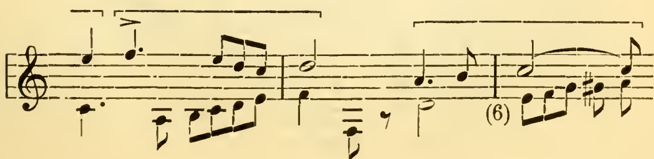
Mozart, Zauberflöte.
Marsch der Priester.



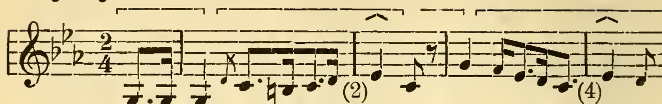


Wagner, Meistersinger.
Sehr mäßig bewegt, durchweg breit und prächtig.

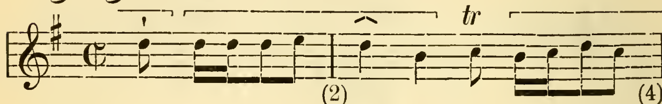




Beethoven, Eroica.
Adagio assai (Trauermarsch).

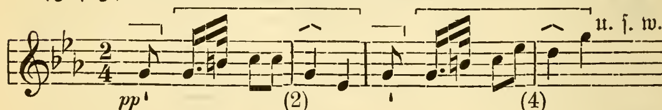


Schubert, Op. 51, II (Marches militaires).
Allegro molto moderato.

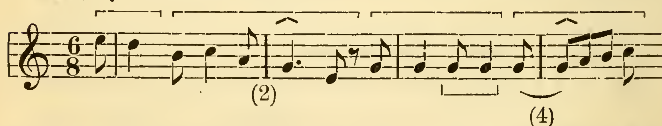




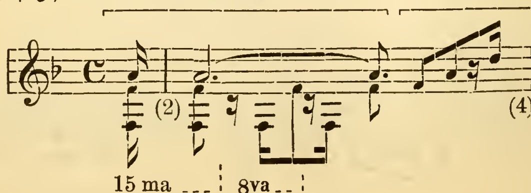
Schubert, Op. 54 (Divertissement à l'Hongroise).
Andante con moto. Marcia.



Schubert, Op. 121 (Marches caractéristiques).
Allegro vivace.



Beethoven, Op. 101, 2. Satz. (Rhythmus fortgesetzt)
Vivace alla marcia.





Für den Umfang des Marsches giebt es bestimmte Vorschriften nicht; je nach der Natur des Themas, dem vorgestellten Zweck und der Phantasiekraft des Komponisten kann der Marsch von den Dimensionen der kleinen ersten Form bis zu denen der großen dritten und vierten auswachsen. Regel ist aber, daß der Marsch ein kontrastierendes Trio hat. Das Trio steht mit dem Hauptteil in gleichem Tempo und gleicher Taktart, aber in anderer Tonart (meist in einer der Subdominantseite; vgl. das im ersten Teil, S. 142 f., über das kontrastierende Thema der zweiten und dritten Form gesagte) und hat regelmäßig eine mehr gesangsmäßige Führung, d. h. weichere, gerundetere und meist weiter ausholende melodische Linien. Der Name Trio rührt daher, daß man früher die Tanzstücke vielfach nur mit zwei wesentlichen Stimmen setzte (Melodie und [General-]Baß), dem getrageneren „Trio" aber eine dritte obligate Stimme gab, ein Unterschied, der schon lange nicht mehr zutrifft (Beethoven setzt in Op. 2, II das Scherzo in der Hauptsache zweistimmig und das Trio dreistimmig, in Op. 2, III aber macht er's gerade umgekehrt).

Der Hauptteil der Märsche hat gewöhnlich nur ein wirkliches Thema, das sich aber oft zu einer längeren Reihe achttaktiger Sätze ausspinnt; mindestens gliedert er sich nach der ersten Form mit einem 4—8 taktigen Zwischenglied (mixolydisch oder in nahe verwandter Tonart besonders der Dominantseite ansetzend und zurückleitend). Das Trio setzt in der Regel nach vollständigem Abschluß in der Haupttonart ohne Modulation kontrastierend ein, gliedert sich eventuell auch wieder nach dem Schema der ersten Form und schließt entweder selbständig ab oder leitet zum Hauptteile zurück. Schlußwiederholungen sind natürlich zu jedem Satze, ja Halbsatze möglich und besonders in Gestalt einer nach Wiederholung des Hauptteils folgenden Coda sehr gewöhnlich. Raumrücksichten verbieten die Mitteilung vollständiger Beispiele, doch sind solche in großer Zahl jedermann

leicht erreichbar, und ist daher auf deren Studium und formale Analyse angelegentlichst zu verweisen.

Dem Marsche sehr nahe stehend sind gewisse mehr gegangene als gesprungene Tänze, vor allem die alte Intrade (Entree) und die neuere Polonäse. Über die Intrade haben wir kaum noch etwas zu sagen, da sie im Charakter (Tempo, Taktart, Rhythmus) mit dem Marsch vollständig in einer Linie steht, nur aber des eigentlichen Trio entbehrt und gewöhnlich nur aus zwei achttaktigen Reprisen besteht. Ursprünglich ist die Intrade ein fanfarenartiges Trompeterstück, „beim Einreiten großer Herren in eine Stadt", wird aber bereits um 1600 auch für Streichinstrumente beliebt. Die vierte der „Newen musikalischen Intraden (sonderlich auf Violen zu gebrauchen") von Melchior Frank (1608) hat ausgesprochenen Marschcharakter (Melodie in Diskant):

Intrade.

(2) (4)

(4a) (2) bis

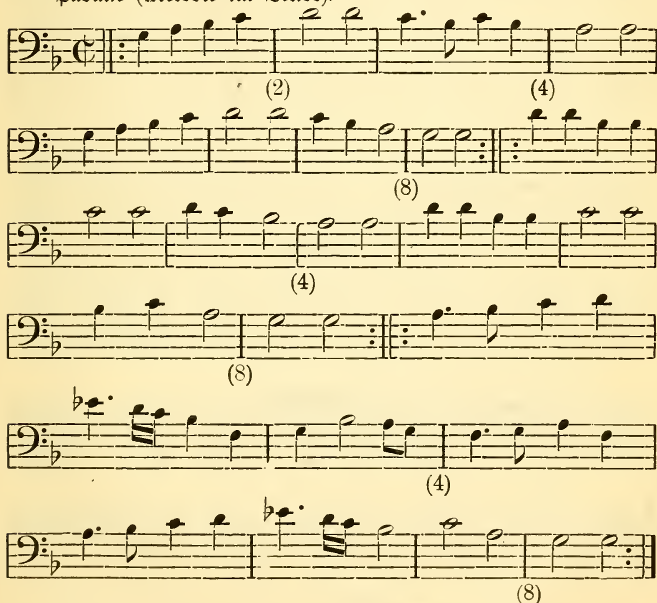
(4) (4a) bis bis

(8)

(2) (4) 2c.

Mit der Intrade sogut wie identisch (wenigstens von dem Moment ab, wo die Intrade aufhört, ein Trompeterstück zu sein [1600]) ist die Pavane, wie bereits im 16. Jahrhundert allgemein der unter anderen Namen aber noch viel ältere feierliche Hoftanz oder Herrentanz genannt wurde, durch welchen jedes Tanzfest eröffnet wurde. Die Pavane (der Paduaner) spielte also vollständig die Rolle unserer Polonäse und wurde mit Hut und Degen gegangen. Ich gebe zwei Beispiele aus dem 16. Jahrhundert, das erste aus der vierstimmigen Tänzesammlung Attaignants v. Jahre 1530:

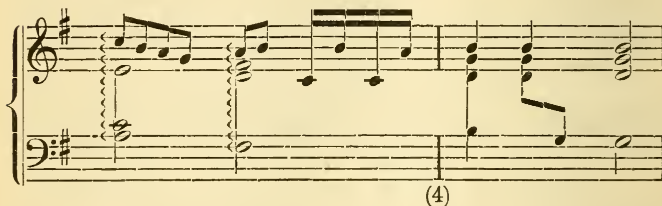
Pavane (Melodie im Tenor).



Dieses Beispiel und ein zweites aus Wolff Heckels Lautenbuch (1556) mögen zugleich beweisen, daß Fr. M. Böhme in Irrtum ist, wenn er die Identität von Paduana und Pavana bestreitet und ersterer Tripeltakt zuschreibt. Heckel verheißt auf seinem Titel „Pauanen“ und bringt im Buche selbst nur zwei „Paduaner“, beide im geraden Takt; der zweite derselben sieht so aus:

Ein fast schöner Paduaner.





(4)





(8)









Saltarello auf den Paduaner. (Nachtanz in Tripeltakt).





Der erste (langsame) Teil der Lullyschen Ouverture ist regelmäßig eine Entree (Intrade, Pavane), z. B.

(Lully, Temple de la paix 1685.)

Grave.

Streichorchester.

(2)

tr

(4) (4a)

(4b)

tr tr

(4c)



Ganz ähnlich, doch nicht ganz so breitspurig, beginnt die Ouverture in Lullys „Carnaval" (1675):

Grave.

(Streichorchester.)

⁰*T* (2) ⁰*D*

tr tr

(*D*⁷) ⁰*S* (4) ⁰*T* . . = ⁰*S* *D*

Alle angeführten Beispiele haben sämtliche Charakteristika des Marsches (Markierung aller Zählzeiten, punktierte Rhythmen, überhängende Schlüsse).

Die Polonäse (alla Polacca), welche beim modernen Balle die Rolle der alten Intrade bezw. Pavane vertritt, sofern in ihr die Paare gleichsam zum Tanze aufziehen, steht diesen darin nahe, daß sie ein mäßiges Tempo hat und gegangen wird (Promenade); auch hat sie die überhängenden Schlüsse des Marsches, unterscheidet sich aber darin scharf, daß sie nicht im geraden (₵) sondern im ungeraden Takt ($^3/_4$) steht. Eine ausführliche und eingehende Charakteristik der Polonäse giebt Sulzers Theorie der schönen Künste (1772). Das Tempo ist danach etwas langsamer als das des Menuetts (im Verhältnis von 2 : 3). »Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an; der Schluß eines jeden Teiles geschieht bei dem zweiten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nämlich so«:

oder

Sulzer unterscheidet die echte Polonäse von der in Deutschland geschriebenen und getanzten: »in einer echten Polonäse sind niemals zwei Sechzehntel an eine Achtelnote angehängt, (dieser Gang ist der deutschen Polonäse eigentümlich)«:

a) b)

»ebensowenig vertragen die Polen die halbe Kadenz wie bei b), sondern ihre halben Kadenzen sind auf folgende und ähnliche Art«:

oder

»Die Einschnitte sind von ein oder zwei Takten und fallen die größeren auf das letzte Viertel des Taktes, die kleineren hingegen in die Mitte des Taktes wie hier«:



»Der wahre Charakter ist feierliche Gravität . . . Die Tonart ist stets Dur.“ Der Verfasser tadelt sodann, daß man der Polonäse nach Art des Menuett ein piano gehaltenes Trio zu geben anfange.

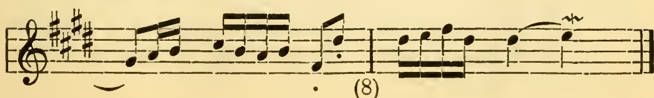
Nach dieser Definition, welcher auch Koch beipflichtet, trifft z. B. das Rondo alla polacca in Mozarts D-dur-Sonate Op. 7. I. den Polonäsen-Charakter nicht recht, da es zuweilen männliche Schlüsse resp. Einschnitte zwischen die weiblichen mischt.

Die Polonäse in J. S. Bachs 6. französischer Suite hat zwar durchweg weibliche Schlüsse und auch besonders den letzten Schluß ganz nach Vorschrift, ermangelt aber des Glanzes und der Grandezza, welche uns heute so gut wie den Alten als nicht entbehrlich erscheint:









Eine echte Polonäse ist dagegen Webers Polacca brillante Op. 72:



Der Glanz, den dieses Stück entwickelt, die durch die fortgesetzten Punktierungen bewirkte Energie, die fortgehende Markierung der Zählzeiten, ja sogar die fortgesetzte Angabe der begleitenden Harmonie in Achteln:



und die streng der Vorschrift entsprechenden Schlüsse:



machen besonders den Hauptteil zu einem mustergiltigen Repräsentanten des Charakters. Freilich bringt auch Weber ein Trio oder zweites Thema der bezeichneten Art und geht weiterhin zur Auflösung der Melodiestimme in glatt fortlaufende Triolen über. Webers Es-dur-Polonäse Op. 21 prägt die charakteristischen Merkmale bei weitem nicht so scharf aus, giebt aber doch Anhaltepunkte genug fürs Studium der für die Polonäse unentbehrlichen Schlüsse mit dem zweiten oder dritten Viertel:



Die Vorbereitung der Polonäse durch ein ihren Charakter in helleres Licht setzendes ernstes, langsames Vorspiel ist ebenso wie die Einfügung eines vom Charakter abweichenden 2. Themas oder Trio eine Entfernung vom ursprünglichen Wesen dieses Tanzes, gegen die sich schließlich nichts einwenden läßt; dieselbe bedingt aber eine um so schärfere Ausprägung des Typus im Hauptteil.

Die alten Definitionen wissen noch nichts von dem für die neuere Polonäse gewöhnlichen, dem spanischen Boléro entlehnten Kastagnettenrhythmus der Begleitung:

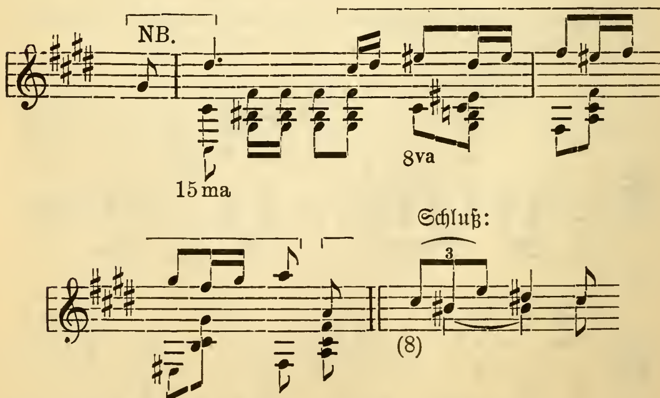


Die Auflösung des zweiten Achtels in zwei Sechzehntel ist freilich nur eine leichte Modifikation der fortgesetzten Achtelbewegung[1], wie sie noch Weber durchführt. Vielleicht bezieht sich aber die Bemerkung über das [Notenbeispiel] bei Sulzer auf das Aufkommen dieser Neuerung. Beethovens C-dur-Polonäse Op. 89 zeigt beide noch gemischt:





Bei Chopin tritt eine Verquickung des Polonäsentypus mit dem Typus der Mazurka hervor, gegen die vom allgemein ästthetischen Standpunkte natürlich nichts zu sagen ist, die aber vom Standpunkte der Formenlehre aus als Verwischung der Typen bedauert werden muß. So sind in der C-moll-Polonäse Op. 26 die vier Anfangstakte (ex abrupto 5. bis 8. Takt!) nicht Polonäse sondern Mazurka, während der nachfolgende Hauptsatz bis auf die männliche Endung des vierten Taktes eine echte Polonäse ist:



Abweichend von den früher mitgeteilten Typen ist hier nur der Anfang mit einem (kurzen) Auftakt. Noch vielmehr ist

aber Op. 40, II eigentlich eine Mazurka anstatt eine Polonäse, und schwankt, da gelegentlich Polonäsenschlüsse eingestreut sind, zwischen beiden Typen hin und her. Op. 44 stellt dagegen bewußt beide Typen als verschiedene Teile einander gegenüber und wahrt der Polonäse ihr Tempo (verlangt sogar die Mazurka doppelt so schnell). Da Chopins Polonäsen jedermann bequem in einer Sammlung zur Hand sind, so genügt es, auf dieselben hinzuweisen, doch wie gesagt mit der Reserve, daß dieselben nicht als reine Typen angesehen werden dürfen. Für den Anfänger in der Komposition liegt etwas besonders Erziehliches im Studium und der strengen Ausprägung der ganz unvermischten Typen; man suche daher bei Chopin nach den Wendungen, welche nach unseren Ausführungen als für die eigentliche Polonäse charakteristisch zu gelten haben. Hält man die Verwandtschaft der Polonäse mit dem Marsche fest, so wird es nicht schwer fallen, ihren festlichen Charakter zu treffen. Übrigens soll die Polonäse nicht wie fast alle andern Tänze ursprünglich Tanzlied gewesen sein; ja es scheint sogar, daß sie gar nicht ursprünglich polnisch ist (vgl. des Verfassers Musiklexikon, Artikel Polonäse).

§ 5. Langsame Tänze im Tripeltakt: Sarabande. Chaconne. Passacaglia.

Wirkliche Tänze (wenn auch längst veraltete), welche durch die Langsamkeit ihres Zeitmaßes den vorher betrachteten nahe stehen, sind die Sarabande, Chaconne und Passacaglia. Diese drei haben vieles gemeinsam, nämlich sehr langsame, gravitätische Bewegung im ungeraden Takt, Vorliebe für die Punktierung des zweiten Viertels, Anfang mit dem vollen Takt und weibliche Schlüsse. Alle drei haben sich als Teile von Suiten bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts gehalten und werden gelegentlich noch heute geschrieben. Die Sarabande wurde entweder sehr einfach, mehr harmonisch interessierend und (dann mit vier- und mehrstimmigen Accorden) oder aber mit reichen Verzierungen gesetzt. »Passagen (laufende Noten) sind ihr fremd; sie hält ihre Grandezza, ihre Ernsthaftigkeit steif und fest bei« (Mattheson). Sie beginnt regulär mit der schweren Zählzeit und besteht gewöhnlich aus zwei achttaktigen Reprisen. Wir teilen hier

zunächst eine der ältesten überhaupt erhaltenen Sarabanden mit, aus der D-dur-Suite für 5 Streichinstrumente mit Generalbaß von J. Chr. Neubauer (1649, MS. in Cassel):

Sarabanda.

tr

(2) (4)

tr

(8) (2)

tr

(1)

tr tr

(3)

Weiter folge eine schöne Sarabande des seiner Zeit mit Recht hochgeschätzten Lautenvirtuosen Philipp Franz Lesage de Richée (aus dem „Kabinett der Lauten“, 1695):

Grave.

(2) (4)

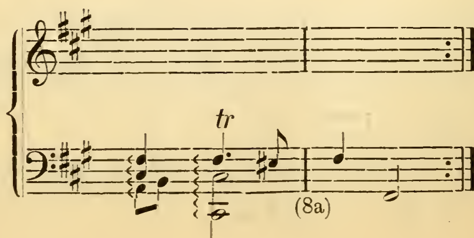
tr

(8) (2)


tr
(4)


(8)


(6a)


tr
(8a)

In Lullys Carnaval (1675) tanzt die Galanterie folgende Sarabande:

tr tr

(2) (4)

tr

tr

ꝛc.

(8)

Couperin betitelt die folgende stark verschnörkelte Sarabande in seinen Pièces de clavecin ‚La Majestueuse':

tr tr

tr

(2) (4)





Als fünftes und letztes Beispiel diene die wahrhaft klassische Sarabande aus Händels D-moll-Suite:





tr

(8) (2)

(4) (6)

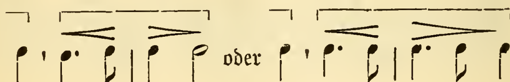
tr tr

(8) (2)

(4) (6)



Walther bemerkt noch, daß die Sarabande gern „im Aufheben des Taktes“, d. h. auf die leichte Zeit ende; man kann als typischen Rhythmus der Zweitaktgruppe der Sarabande

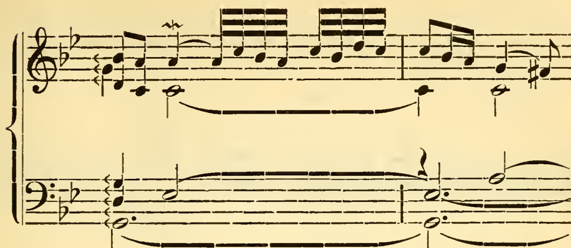


ansehen. Sarabanden in großer Zahl zum Teil mit überreicher Verzierung, im Rhythmus allerdings manchmal nicht ganz charakteristisch, findet man in Bachs Partiten und Suiten; die dritte englische Suite bringt nach der einfachen Form noch eine mit ausgeschriebenen Verzierungen, woraus man ersehen mag, wie wohl auch andere einfach notierte auf reichere Verbrämung durch den Spieler berechnet waren z. B.:

Sarabande.



Les agréments de la même Sarabande.

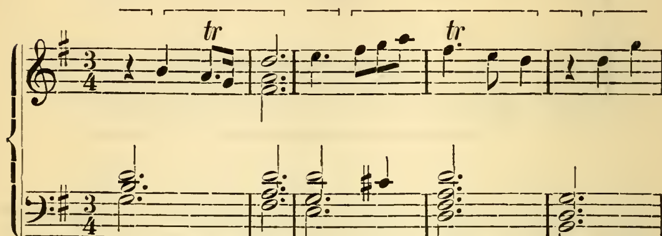


Im allgemeinen steht der Sarabande die Molltonart besser an als die Durtonart; da aber die alten Suiten und Partiten alle Stücke in derselben Tonart bringen, so sind auch Sarabanden in Durtonarten nicht selten. Die Sarabande ist einer der obligaten Teile der späteren Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) und vertritt, wenn man die Suite mit der viersätzigen Sonate vergleichen will, den langsamen Satz des Cyklus.

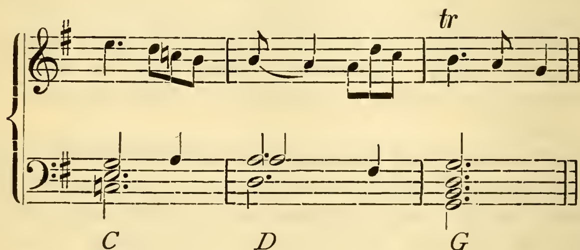
Chaconne und Passacaglia unterscheiden sich von der Sarabande hauptsächlich dadurch, daß sie über einen Basso ostinato gesetzt sind. Walther sagt: »Passacaglia [Passecaille] ist eigentlich eine Chaconne. Der ganze Unterschied besteht darin, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne geht, die Melodie mattherziger [zärtlicher] und die Expression nicht so lebhaft ist« (Mizler behauptet das Gegenteil); »und eben deswegen werden die Passecaillen fast allezeit in den Modis minoribus (Molltonarten) gesetzt«. Über die Chaconne [Ciacona] bemerkt er, daß »deren Baßsubjektum oder Thema gemeiniglich aus vier Takten in $^3/_4$ besteht und solange als die darüber gesetzte Variationen oder Couplets währen, immer obligat, d. i. unverändert bleibt. Es kann aber auch das Baßsubjektum selbst diminuiert (figuriert) und verändert, allein den Takten nach nicht verlängert werden, so daß z. B. anstatt 4 in der Veränderung 5 oder 6 Takte daraus gemacht würden: In solcher Art Stücken geht man oft aus den Modo majore (Dur) in den Modum minorem (Moll) et vice versa (und umgekehrt).«

Übrigens haben die meisten Chaconnen und Passacaglien nicht ein viertaktiges, sondern ein achttaktiges Thema, z. B. die G-dur Chaconne Händels (mit 62 Variationen!):

Chaconne.

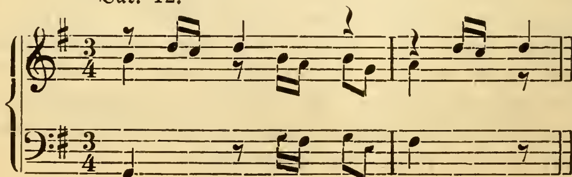


Ostinato: *G* *Fis* *E* *D* *H*



Ein Vergleich dieses Themas mit den oben mitgeteilten Sarabanden lehrt die große Verwandtschaft beider. Durch die Erlaubnis buntester Figurierung des Themas (wenn nur ungefähr der Gang des Basses gewahrt bleibt und der Takt sich nicht ändert) wandelt sich nun aber der Charakter unter Umständen ganz außerordentlich. Man vergleiche folgende Ansätze:

Var. 12.



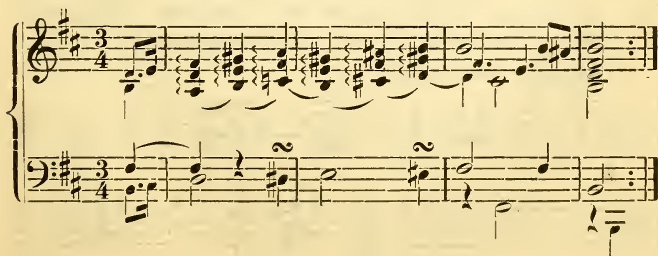
Var. 44.



Var. 62.



Übrigens scheint der Basso ostinato nicht immer für unerläßlich für die Passacaglia gehalten worden zu sein. So finde ich in Couperins „Pièces de clavecin“ ein „Passecaille“ überschriebenes Rondo, das allerdings das Tempo, überhaupt den Charakter dieses Tanzes hat, aber anstatt durch konsequente Festhaltung eines Basses vielmehr durch zweimalige Wiederholung des folgenden viertaktigen Themas nach jedem der 8 achttaktigen Zwischensätzchen (Couplets), deren jedes neue Motive bringt, obstinat erscheint:



Als die beiden berühmtesten und großartigsten Werke dieser Art sind J. S. Bachs große Chaconne (Schlußsatz der D-moll-Sonate) für Violine allein und desselben Passacaglia in C-moll für Orgel zu nennen. Von neueren Anwendungen der Form sind besonders der letzte Satz von Brahms E-moll-Symphonie und die C-moll-Passacaglia von J. Rheinberger für großes Orchester zu nennen.

Die Absicht, dieselben Baßnoten viele Male zu wiederholen, ohne andere Abwechselungen als allenfalls die Vertauschung von Dur und Moll bedingt einfache Verhältnisse für das Baßthema, schlichte diatonische Fortschreitungen auf gute Taktteile und besonders gewisse Fundamentalschritte, welche dem Baß ohnehin eignen. Die dankbare Aufgabe für den Komponisten ist dann das Aufsuchen immer neuer kontrapunktischen Gestaltungen sowie womöglich auch veränderter harmonischen Deutungen der Baßnoten. Freiheiten sind durchaus nicht ausgeschlossen, schädigen aber natürlich das charakteristische Wesen dieser Formen.

§ 6. Die Allemande.

Dem Wortsinne nach ist Allemande s. v. w. „Deutsch" „nach deutscher Art". Ursprünglich ist die Allemande in der That ein in Deutschland üblicher Tanz gewesen, bedeutet aber keineswegs eine speziell in Deutschland beliebte Art eines sonst unbekannten Tanzes, sondern höchstens die deutsche Manier, den auch in den romanischen Ländern und anderweit üblichen Reigen zu tanzen und zu schreiben. Der Name Allemande kam kurz vor 1600 in Frankreich und den Niederlanden auf. Die 1583 von Pierre Phalèse gedruckte 4st. Tänzesammlung enthält eine Reihe als Allemanden bezeichneter Stücke nebst den zugehörigen Variierungen im Tripeltakt (Saltarelli). Nr. 30 der Sammlung lautet (Diskant-Melodie):



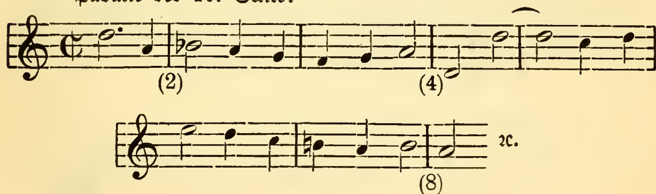


Saltarello (schneller).

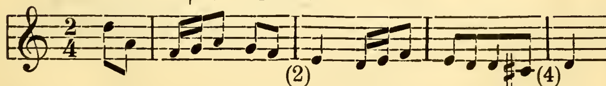


Der Charakter der Pavane erscheint in der Allemande wesentlich abgeschwächt, das Tempo ist schneller, die Bewegung mehr behaglich, fast heiter, statt breit und majestätisch. Aus dem Hoftanz ist ein Volkstanz geworden. Diesen Charakter der Gemütlichkeit behält die Allemande auch in den kurz nach 1600 entstandenen deutschen Suiten, in welchen die als wirklicher Tanz bereits abgekommene Pavane als Charaktertypus der Allemande gegenübersteht, so z. B. in den 4—5stimmigen Variationen-Suiten von Joh. Herm. Schein (1617):

Pavane der 10. Suite:



Allemande derselben Suite:



Zur weiteren Orientierung über den eigentlichen Charakter der Allemande verweise ich noch auf meine „Deutschen Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit" (Leipzig, Kistner); man wird in den deutschen Tänzen des 16.—17. Jahrh. den Charakter der Tanzlieder Neidhardts (13. Jahrh.) deutlich

wiedererkennen. Was die französischen Suitenkomponisten um 1700 aus der Allemande machten, hat wenig mehr mit dieser gemein.

Da die spätere Allemande die gewöhnliche Einleitungsnummer der Suite ist, so ist man berechtigt, in ihr eine Art Präludium von gefälligerer Faktur als die breitspurige Entree zu sehen. Daß man öfters der Allemande noch wieder ein Präludium oder eine Ouvertüre (Entree) vorausschickte — so Bach und andere in den Partiten — entkräftet diese Annahme nicht. Das Präludium à l'Allemande hatte sich zu einem feststehenden Typus ausgebildet und nichts hinderte ein noch freieres mehr improvisierend gehaltenes weiteres Präludium vor sie zu stellen. Die Merkmale der späteren Allemande sind nach Sulzers Theorie: „Viervierteltakt, ein etwas ernsthafter Gang und volle, wohl ausgearbeitete Harmonie." Dem können wir weiter hinzufügen, daß die spätere Allemande fast immer in gleichen Sechzehnteln fortgeht und meist mit einem Sechzehntel oder Achtel (d. h. weniger als einer Zählzeit) Auftakt beginnt und daß gewöhnlich die Taktstriche verkehrt gestellt sind, sodaß die Schlüsse alle in die Taktmitte fallen; letzteres ist nur ein Beweis dafür, daß die Bewegung eine ruhige ist, d. h. die Viertel Zählzeiten und die Motive halbtaktig sind (zusammengesetzte Taktart, vgl. Koch, Kompositionslehre III. S. 224). Wir teilen nur ein paar Anfänge mit (mit zurecht gerückten Taktstrichen):

J. S. Bach. 3. Englische Suite.



J. S. Bach, II. Partita.





Händel, D-moll-Suite.





Händel, G-moll-Suite.





Das analytische Studium der Bachschen Allemanden ist dem Kompositionsschüler sehr zu empfehlen; denn da dieselben durchweg ruhig und besonnen sich abspinnen (wenige Motive in gleichen Noten oder doch schlichter Bildung, welche die begleitenden Stimmen zu glatt fortlaufender Bewegung ergänzen), so konzentriert sich das Interesse auf die Harmonik und die streng logische Entwickelung des Aufbaues. Aller-

dings darf aber nicht verschwiegen werden, daß von der Eigenart des alten Tanzes bei Bach kaum mehr als die Taktart und der (nach 1600 aufgekommene) kurze Auftakt übrig geblieben ist. Bach schloß sich in seinen Klaviersuiten allzu eng an Couperins verschnörkelte Manier an, während Händel mehr an der einfacheren, rhythmisch prägnanten Weise Corellis festhielt. Einer der vorzüglichsten Suitenmeister vor Bach und Händel ist Evarista dall Abaco (um 1725), dessen Kammersuiten und Konzerte leider sehr selten geworden sind.

§ 7. Bewegtere Tänze im Tripeltakt: Menuett. Mazurka. Walzer. Ländler. Passepied. Gaillarde. Loure. Courante. Gigue.

Den Übergang zu den bewegteren Tänzen mag uns das Menuett (Minuetto, Menuet) bilden, welches zwar (seinem Namen gemäß) mit zierlichen Schritten ausgeführt aber doch immerhin mehr gegangen als getanzt (gesprungen) wurde. Nach Brossards Dictionnaire (1703) stammte das Menuett aus Poitou und war ein schneller und lustiger Tanz; es wurde aber schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts langsamer und mehr gravitätisch getanzt, sodaß Rousseau (1767) es für „den am wenigsten lustigen“ der gebräuchlichen Tänze erklärt. Rousseau macht zur Bedingung für die praktische Brauchbarkeit die strenge Einhaltung der Viertaktigkeit und verlangt am Ende jedes Halbsatzes einen Vorhalt (chute).

Ein dieser Definition vortrefflich entsprechendes Beispiel finde ich in Lesages „Kabinet der Lauten“ (1695) nämlich das Menuett der G-moll-Suite:



(6) (8)

tr

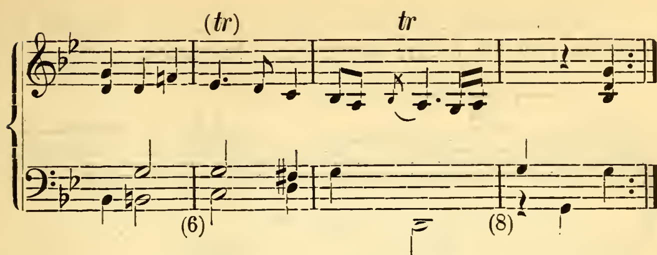
(2) (4)

NB. (tr)

(6) (8)

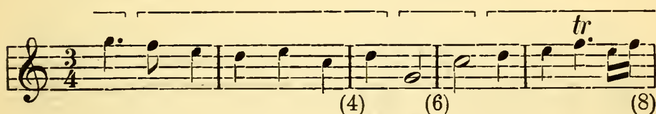
tr (tr)

(2) (4)



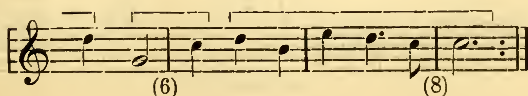
(Das ces [oder h?] im 6. Takte des zweiten Satzes ist für die Zeit höchst merkwürdig; auch daß der zweite Teil 16 Takte hat, ist bemerkenswert.)

Ein Menuett im Lullys Temple de la paix ist interessant durch konsequente Durchführung des Typus Schwer—Leicht—Schwer d. h. Anfang mit dem schweren Takte und fortgesetzte Elision des 5. (9.) Taktes, sodaß die sonst so streng eingehaltene Viertaktigkeit nicht ein einziges Mal (!) vorkommt:









J. S. Bachs Menuetten führen meist eine Stimme in Vierteln und die andere überwiegend in Achteln z. B.:

(3. franz. Suite.) (6. franz. Suite.)

tr

(4. engl. Suite.) (2) (4)

(4. Partita.) (2)

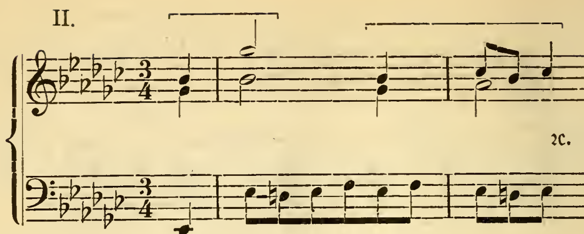


Bach bringt auch bereits einige Male ein streng dreistimmig gesetztes zweites Menuett, also ein Trio, das seinen Namen mit Recht führt, so in der 3. franz. Suite:



Für das Trio ist sonst ruhigere Haltung, d. h. Beschränkung der Figuration charakteristisch. Steht das Trio eines Durmenuetts in Moll, so heißt es Minore, umgekehrt heißt das Durtrio eines Mollmenuetts Maggiore. Vgl. die Es-dur-Suite Bachs, wo übrigens das 1. Menuett ebenfalls dreistimmig gesetzt ist (mit einem Viertel Auftakt):



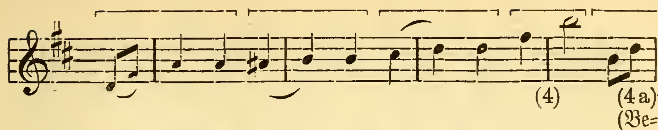


Das Menuett mit Variationen in Händels D-moll-Suite (X) ist eigentlich eine Chaconne, die Überschrift daher nur auf das Tempo bezüglich.

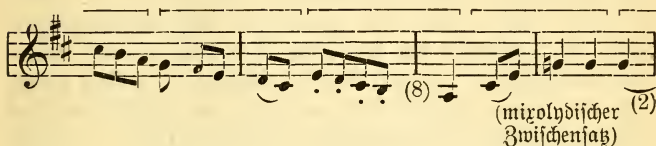
Die älteren Menuetten beginnen stets mit der schweren Zeit; doch spricht schon Sulzer von solchen, die „mit dem Aufschlag anfangen und den Einschnitt beim zweiten Viertel jedes zweiten Taktes fühlen lassen." Weiter sagt er: „Der Ausdruck muß edel sein und reizenden Anstand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind die Achtel, aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sei der Baß oder die Melodie, in bloßen Vierteln fortschreitet, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde."

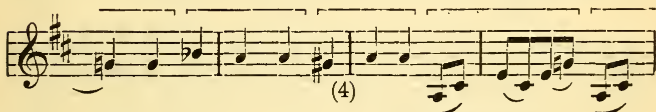
Haydn, der das Menuett in die Sonate und Symphonie aufnahm, gab demselben wieder mehr einen launigen Charakter und schnellere Bewegung, sodaß Brossards Definition wieder auf dasselbe paßt. Auch liebt er den Anfang mit Auftakt (durch den der heitere Charakter gleich von Anfang an zum Ausdruck kommt) z. B. (D-dur-Symphonie):

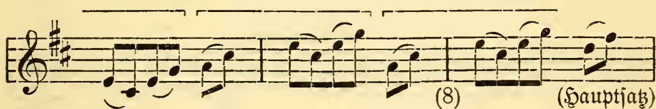


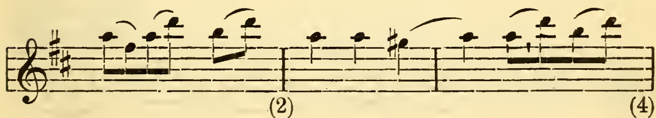

(4)
(4 a)
(Be=


ſtätigungen.) (4 b)
(Nachſatz)

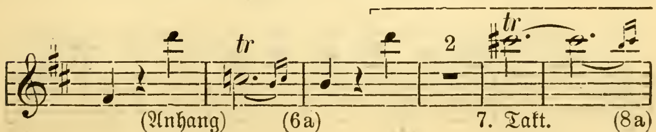

(8)
(mixolydiſcher
Zwiſchenſatz)
(2)


(4)


(8)
(Hauptſatz)


(2)
(4)


tr
(8)


tr
2
tr
(Anhang)
(6 a)
7. Takt.
(8 a)



Auch hier ist das Gesetz der Viertaktigkeit über den Haufen geworfen; der zweite Satz erhält eine zweitaktige Einschaltung (Bestätigungen des 4. Taktes); der Wiederkehr des Hauptsatzes folgt eine freie Wiederholung des Nachsatzes mit (nicht rhythmischer) Generalpause zwischen dem Auftakt und Schwerpunkt des 7. Taktes und Dehnung des 7. Taktes auf zwei Takte, mit drei eintaktigen Schlußbestätigungen. Noch freier gestaltet sich das Trio, das kühn in der Unterterztonart (B-dur) ansetzt. Das zweitaktige d—f dient gleichsam als Brücke, man muß es natürlich im Anschluß an das vorausgegangene D-dur verstehen als $T^{3>}$=Dp:

rit. . . . . . a tempo

(Generalauftakt) (2)

(4) (4a) (Schlußwiederholungen.)

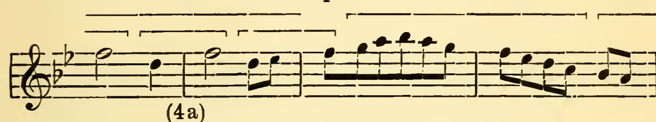
(4b) (Nachsatz.)

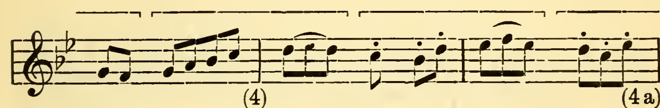
(8)

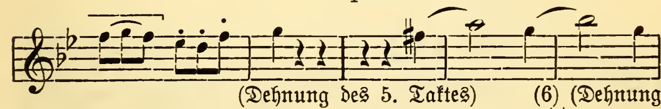
(4) (8)

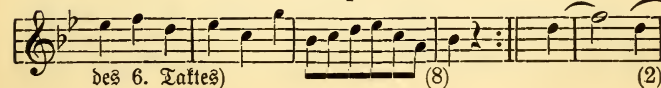

rit. . . . . . . a tempo
(Generalauftakt) (2)
(Zwischenhalbsatz)


(4)
(Generalauftakt)


rit. . . . . . a tempo
(4a)


(4)
(4a)


quasi ritardando molto . .
(Dehnung des 5. Taktes)
(6)
(Dehnung

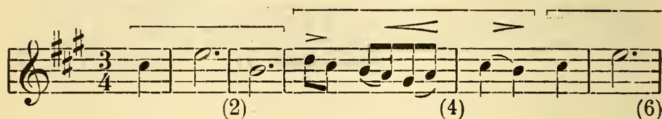

. . . . a tempo
des 6. Taktes)
(8)
(2)

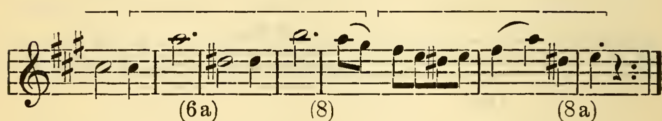

(4=2)
(4)
(4a)
(4b)
(Generalauftakt, zurückleitend).
Men. d. C.

Da haben wir so ziemlich alle Freiheiten, alle Durchbrechungen der strengen Symmetrie beisammen.

Zum Schluß werfen wir nun noch einen Blick auf ein Beethovensches Menuett, welches schon hart an der Grenze des von diesem Meister gewöhnlich an Stelle des Menuett gesetzten Scherzo steht:

(A-dur-Streichquartett Op. 18. 5.)















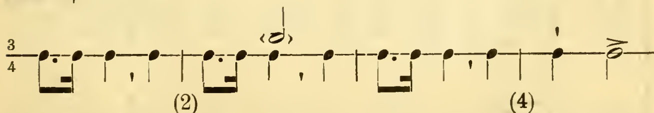
ff ᵥ' 1

Wiederkehr des Hauptsatzes mit Schluß
in der Haupttonart.

Da hier offenbar die 𝅗𝅥. Zählzeiten sind, so ist wohl der Name Menuett kaum mehr am Platze; denn thatsächlich ist nun die Taktart eine zweizählige statt dreizählige.

Um die einander im äußeren Ansehen (in der Notierung) ähnlichsten Tänze schärfer zu unterscheiden, betrachten wir nun zunächst die Mazurka, den Walzer und Ländler.

Die Mazurka (Mazurek, Masurisch) ist noch nicht alt. Walther definiert sie noch gar nicht, auch Sulzer übergeht sie und Türk (Klavierschule 1789) erwähnt sie nur ganz nebenbei; es dürfte daher nicht ungereimt scheinen, die unleugbare Verwandtschaft der Polonäse und Mazurka auf eine Entwickelung der letzteren aus ersterer zurückzuführen. Ist die Polonäse ein höfischer, mehr ceremonieller Gehtanz (Defiliercour), so ist dagegen die Mazurka ein wirklicher Tanz mit bestimmten Pas mit dem fürs eigentliche Tanzen charakteristischen Abstoßen der Fußspitze vom Boden. Die Mazurka ist zwar erheblich geschwinder als die Polonäse, auch schneller als das ältere Menuett (vor Haydn); da aber auf alle drei Zählzeiten Pas kommen, so ist die Bewegung immerhin eine mäßige und hat noch etwas von der chevaleresken Grandezza der Polonäse konserviert. Der den Pas entsprechende Rhythmus ist:



d. h. der Beginn geschieht regulär auf die schwere Zeit, sämtliche Endungen sind weiblich, aber die schwere Zeit wird

nicht übergeschleift, sondern abgestoßen, wodurch der Tanz einen ganz eigenartigen kapriziösen Charakter bekommt; auf die lange Endnote (2. — 3. Viertel des 4. Taktes) schlagen die Tänzer die mit Sporen versehenen Hacken gegen einander.

Bekanntlich ist die Mazurka besonders durch Chopin weltberühmt und allgemein beliebt geworden; wir wählen aus seinen 51 Mazurken einige Themen aus, welche am reinsten die Eigenart dieses Tanztypus zeigen:

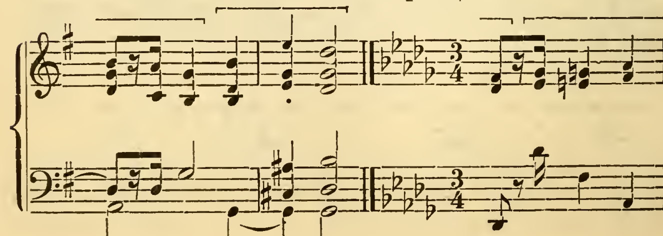
Aus Op. 67, I.



Op. 50, I.



Op. 30, III.





Op. 24, III.



Op. 68, II.



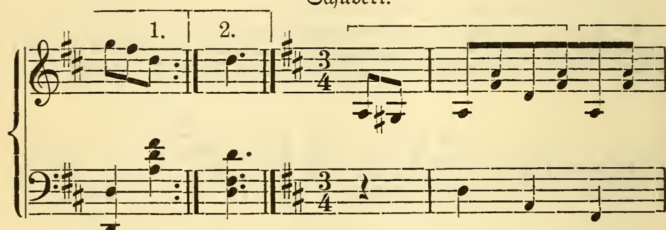
Ein Trio hat die Mazurka usuell nicht; doch hindert natürlich nichts, einem Seitenteile milderen Charakter und eine abstechende Tonart zu geben, was in der That Chopin oft genug thut.

Walzer (Valse) und **Ländler** (Tyrolienne) sind Rundtänze von heiterem, leicht wiegendem Charakter, der Ländler ungefähr im Tempo der Mazurka, der Walzer erheblich schneller, wenigstens heute; **der frühere langsame Walzer** war mit **dem Ländler identisch**. Als Beispiele dienen der langsame Walzer aus Webers „Freischütz“ und zwei Ländler Schuberts:

Weber.



Schubert.





Schubert.



Der ältere Schnellwalzer hatte nicht wie der heutige zwei Hauptpas, sondern wie der Ländler deren drei, unter=

schied sich daher von diesem hauptsächlich durch das Tempo; er wurde gewöhnlich im $^3/_8$ Takt notiert, z. B.

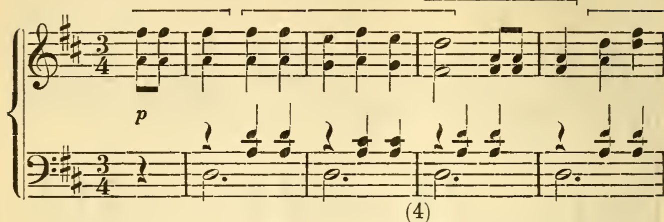


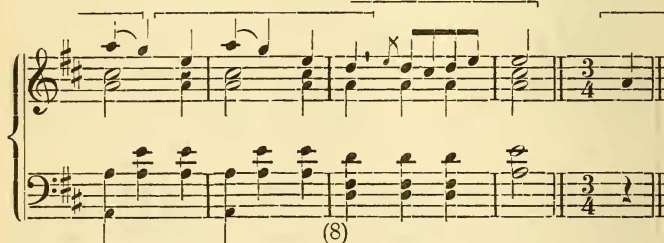






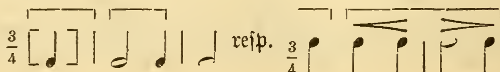
ferner (Schubert, deutsche Tänze):







Der moderne Walzer hat nur zwei Pas und unterscheidet sich besonders scharf von der Mazurka, da ihm deren Betonung der zweiten Zählzeit gänzlich fremd ist; wenn manche Mazurken dem Walzer und manche Walzer der Mazurka gleichen, so sind das Fälle, welche als nicht typische uns hier nichts angehen. Der Grundrhythmus des modernen Walzers ist:



oder mit den schweren Takt beginnend (ziemlich häufig):



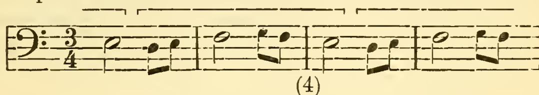
nicht selten mit Synkopierung des Auftaktes zum dritten Takt:



z. B. in Arditis „Bacio“ und dem Walzer in Gounods „Faust“.

Mit dem schweren Takt beginnen auch viele Chopinsche Walzer z. B.:

Op. 342.





Aus Op. 34, I. Anschl.-M.



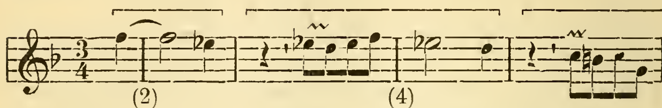


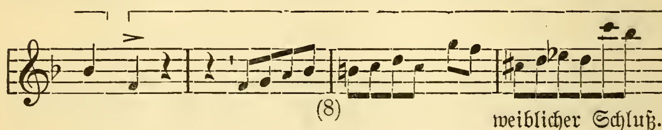
Op. 34, III.





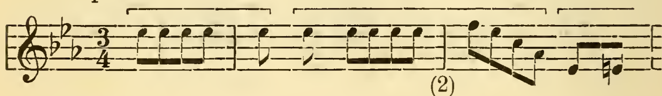
daselbst:

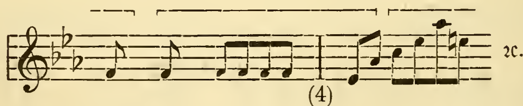




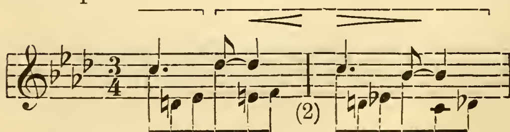
Dagegen beginnen mit dem leichten Takt:

Op. 18.





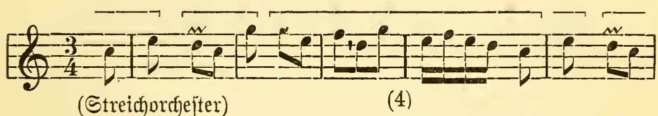
Op. 42.





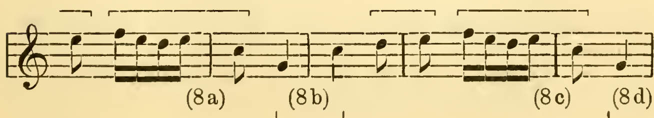
Diese Beispiele müssen genügen, zum Verständnis des Aufbaues der in mehr als genügender Anzahl jedermann leicht zugänglichen Walzer anzuleiten. Für die Ausdehnung des Walzers giebt es keine Vorschriften, seine kleinste Länge ist 16 Takte, d. h. zwei Sätze von 8 Takten, deren jeder wiederholt wird und die abwechselnd gespielt werden (wie das schließlich bei allen anderen Tänzen ungefähr dasselbe ist); aber nichts hindert, die Form beliebig zu weiten bis zur vollständig entwickelten dritten Form, ja selbst die vierte ist möglich, und es steht dem Tonkünstler auch jederzeit frei, imitatorische Künste bis zum wirklichen Kanon oder bis zur Fuge aufzuwenden, wenn er dieselben mit hinreichender Leichtigkeit beherrscht.

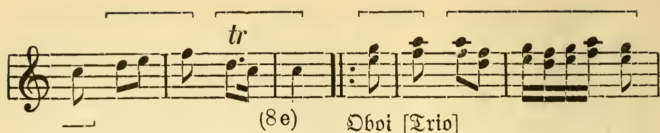
Dem alten Schnellwalzer nächst verwandt (wenn nicht mit ihm identisch!) ist der alte Passepied, der im $^3/_8$ Takt notiert wurde und stets ein Achtel Auftakt hatte. Mattheson schreibt dem Tanze liebenswürdigen Leichtsinn zu. Ein prächtiges Beispiel finde ich in Lullys Temple de la paix (1685):

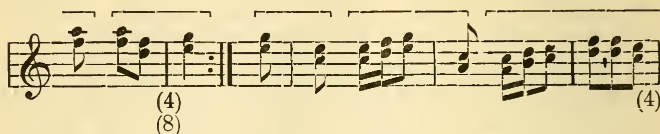


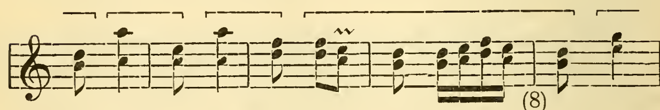






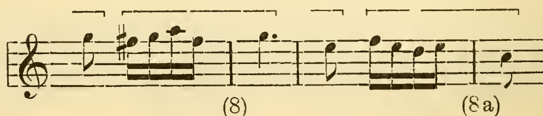








Hier ist besonders der unter der Maske der Achttaktigkeit sehr frei gebildete Schluß des Hauptteils sehr merkwürdig; er ist zu verstehen als in die Haupttonart zurückverlegte Nachbildung der letzten Gruppe (7.—8. Takt) des zweiten Satzes



mit folgenden wechselnd ein- und zweitaktigen Schlußbestätigungen.

Der Passepied des II. Ordre von Couperins ‚Pièces de clavecin' hat dasselbe Aussehen:

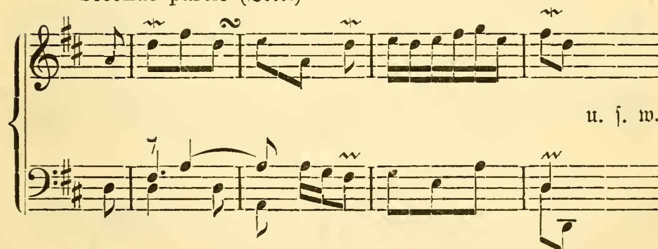


Takt 13 ff.:



(Takt 9—20 Zwischensatz (4 + 4 + 4) mit mixolydischem Ende)

Seconde partie (Trio.)



Auch die Passepieds Bachs in der 5. englischen Suite und 5. Partita entsprechen ganz diesem Muster; sie sind zwar etwas polyphoner gesetzt, doch immerhin nur leicht. Ersterer hat ein Trio (Passepied I E-moll, Passepied II E-dur, letzterer en Musette [mit liegendem Baß] gesetzt).

Die bereits im 18. Jahrhundert gänzlich veraltete Galliarde (Gagliarda) war ebenfalls ein Tanz im ziemlich

bewegten Tripeltakt (der Nachtanz, Proportz [Proportio] der Deutschen, bei den Italienern auch Romanesca oder Saltarello [Springtanz] genannt), welcher regelmäßig der Pavane (S. 29) folgte. Wie die Gaillarde zu Anfang des 16. Jahrhunderts beschaffen war, davon zeuge ein hübsches Beispiel aus P. Attaignants zweiter vierstimmigen Tänzesammlung vom Jahre 1530:

(Melodie im Tenor.)

(2) (4)

Ia. IIda.

(8)

(2) (4)

(8)

Da capo.

Später nahm der punktierte Rhythmus in der Gaillarde überhand, wie ihn schon die Gaillarde „Brunette“ in P. Phalèses Sammlung vom Jahre 1583 zeigt:



Allmählich verschwindet dann die Gaillarde in der früher von ihr unterschiedenen Courante (s. unten).

Die Loure wird von Mattheson zu den Giguen gerechnet, vermutlich wegen der ihr fortgesetzt eigenen Punktierung der schweren Zeit, welche auch die Gigue und ihre nächsten Verwandten lieben; thatsächlich hat die Loure aber im Charakter eher mit der Sarabande als mit der Gigue Ähnlichkeit, da sie sehr langsam ist und, wie auch Mattheson bestätigt, „ein stolzes aufgeblasenes Wesen hat“. Die Loure steht in $^6/_4$ Takt mit dem Grundrhythmus ♪ ♩ | ♩.; als Beispiel diene die Loure in Bachs 5. französischen Suite (zwei achttaktige Reprisen):



Eine gewisse Verwandtschaft mit der heutigen Mazurka oder dem Ländler hatte die im 17. Jahrhundert allmählich den älteren Saltarello (die Galliarde) ganz verdrängende Courante (Corrente), wenigstens in ihrer alten Gestalt, ehe sie sich in lauter Läufer auflöste (durch die Violin- und Klavierkomponisten). Folgendes Beispiel dürfte von dem ursprünglichen Rhythmus dieses Tanzes einen Begriff geben:

Erasmus Widmann (1618, für vier Streichinstrumente).

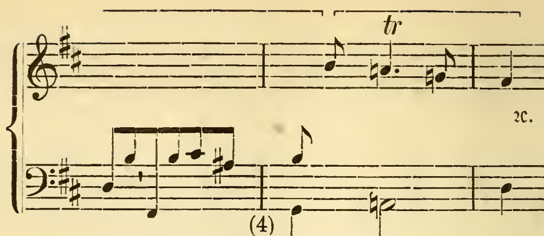
(6, (‿7) (7‿)

(8) (8a) (8b)

Ein paar hübsche Couranten von J. H. Schein (1617) und Joh. Staden (1618) s. in des Verfassers „Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias Zeit" (Leipzig, Fr. Kistner). Dagegen verschwindet die rhythmische Eigenart der Courante schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts mehr und mehr:

Lesage de Richée, Kabinett der Lauten (1695) H-moll-Suite.

tr



Daselbst (Courante extraordinaire, komponiert von dem berühmten Lautenisten Grafen Logy [Losy]):





Diesen entsprechen völlig die Couranten Händels und Bachs:

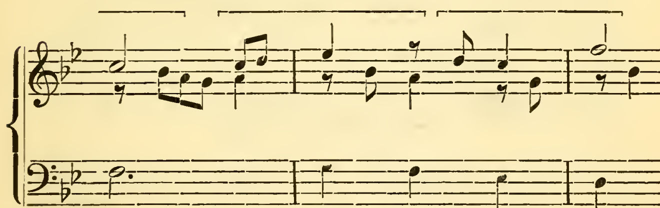
Händel, D-moll-Suite (XI).





Derselbe, B-dur-Suite (XIII):





J. S. Bach, 2. franz. Suite.





Auffallend ist in manchen Couranten Couperins und Bachs die Vorliebe für die Punktierung als Unterteilungsrhythmus z. B. (Bach, III. Partita):





Der glatte Gang und die behagliche Bewegung der Courante verschwinden bei Couperin und Bach manchmal ganz und gar in einem gewissen gravitätischen Pathos, das mit dem Namen durchaus in Widerspruch steht, z. B. (Bach, kleine Suite in Es-dur):





oder (derselbe, II. Partita, im $^3/_2$-Takt!):





oder (Couperin, Pièces de clavecin I, 3. ordre):









(Man beachte hier die Dreitaktigkeit des Typus Schwer-Leicht-Schwer!)

Das sind zwar bewundernswürdige Stücke, aber wohl eher Sarabanden als Couranten. Von der „süßen Hoffnung", welche die Courante ausdrücken soll, ist jedenfalls darin nicht mehr viel.

Durch weitere Steigerung des Tempo der Courante und Kaprizierung auf den punktierten Rhythmus entsteht der Typus der Gigue und Canarie, der geschwindesten Tänze im Tripeltakt. Im Tempo sind beide wohl gleich; denn

wenn auch die Canarie als schnellste Art der Giguen bezeichnet wird, so wird doch andererseits den italienischen Giguen zugestanden, daß sie so schnell wie nur möglich sind. Jedenfalls sind Gigue und Canarie nicht mehr im eigentlichen dreizähligen Takte geschrieben (ausgenommen etwa einige im $^9/_8$ oder $^9/_{16}$ Takt stehende), vielmehr gehen die Tripel nur die *Unterteilung* an. Der charakteristische Rhythmus der Gigue war ursprünglich



Charakteristisch für die eigentliche Gigue ist ein loses Spiel mit *fugenartigen Imitationen*, die bis zur wirklichen Fuge gesteigert werden können. Der zweite Teil der Gigue verarbeitet gewöhnlich die *Umkehrung* des Hauptgedankens. In der Regel beginnt nach Fugenart eine Stimme allein. Eine Gigue in Lullys Temple de la paix läßt sich so an:





was gewiß (bis auf die Imitationen) nichts anderes ist als die Canarie desselben Balletts:

Couperin (P. d. cl. I. 2) notiert die Canarie in $^{3}/_{4}$ Takt und verziert sie in einem Double, ohne daß wir darum annehmen müßten, sie sei langsamer gemeint:



Bachs 2. französische Suite weist eine Gigue auf, deren Typus besonders rein sein dürfte, zumal sie auch die fugenartige Imitation und im zweiten Teil die Umkehrung des Motivs zeigt:





Die Gigues in Lesages „Kabinett der Lauten“ imitieren nicht, sind aber sehr konsequent in der Durchführung des punktierten Rhythmus z. B. (B-dur-Suite):





Doch enthält sein Werk auch mehrere Gigues im Allabrevetakt, welche durchaus dafür sprechen, daß der Tripelrhythmus nur Unterteilungsrhythmus ist und die Pas nichts angeht z. B. (C-moll-Suite):





Damit erklärt sich nicht nur, wie Bach, Händel und andere gelegentlich Gigues im $^6/_8$, $^{12}/_8$, $^6/_4$ aber auch im Allebrevetakt schreiben konnten wie z. B. (Bach, 1. franz. Suite):





(vgl. auch die Gigue der 6. Partita) und es könnte höchstens seltsam erscheinen, daß Bach eine Gigue im $^9/_{16}$ Takt schrieb (4. Partita):





So bleibt uns, wenn wir den alten Rhythmus (♩♫ | ♪.) aufgeben, als Charakteristikum der Gigue nur die rastlose Beweglichkeit, „wie der Strompfeil eines Baches“ [Mattheson]. Wer heute eine Gigue schreibt, nimmt sich natürlich die berühmtesten Stücke dieses Namens zum Muster, z. B. die G-moll-Gigue von Händel (IX. Suite):



die meisterhaft zu großer Länge (144 Takte) ausgesponnen ist, aber weder die fugenartige Behandlung des Anfangs noch die Umkehrung des Motivs im zweiten Teile hat (dasselbe gilt auch von J. W. Häßlers großer D-moll-Gigue.)

§ 8. Lebhaftere Tänze im geraden Takt.

Von den in gerader Taktart gesetzten Tanzstücken (zu denen aber, wie wir sahen, eigentlich auch die Gigue gehört) zieht in erster Linie die Gavotte unsere Aufmerksamkeit auf sich. Walther (1732) definiert dieselbe als aus einer viertaktigen und einer achttaktigen Reprise bestehend. „Jede Reprise fängt im Aufheben mit einer Minima (𝅗𝅥), welches selten vorkommt, ordinairement aber mit zwei Vierteln oder gleich geltenden Noten (z. B. 4 Achteln) an, und hört sowohl beim Abschnitte als am Ende mit einem halben Takte auf; doch findet man beim Abschnitte zum öftern auch zwei

Viertel gesetzt. Die erste Reprise soll nicht in dem Tone, woraus die Gavotte geht, sondern in der Terz oder der Quint schließen — es sei denn, daß man ein Rondeau daraus machen wolle.“ Das Tempo bestimmt er als „hurtig, bisweilen aber auch langsam.“ Auch Rousseau (1767) bestätigt, daß die Bewegung der Gavotte „gewöhnlich graziös, oft lustig, manchmal aber auch zart, ausdrucksvoll und langsam sei.“ Spätere Definitionen wissen von langsamen Gavotten nichts mehr. Der Umfang wurde beliebig erweitert, besonders für nicht zum Tanzen und Singen, sondern nur zum Spielen bestimmte Gavotten, auch hängte man gern eine zweite Gavotte mit liegenden Bässen, die sogenannte Musette als Trio an, nach welcher die erste Gavotte wiederholt wurde. Einige Beispiele mögen beweisen, wie scharf bestimmt gerade die rhythmische Natur der Gavotte etwa seit 1700 ist. (Die Gavotten um 1600 — vergl. Böhmes „Geschichte des Tanzes in Deutschland“, 2. Teil Nr. 101 u. 103 — unterscheiden sich dagegen in nichts von den Allemanden).

Streng der Definition Walthers entsprechend ist die A-moll-Gavotte in Lesages „Kabinett der Lauten“ (1695):



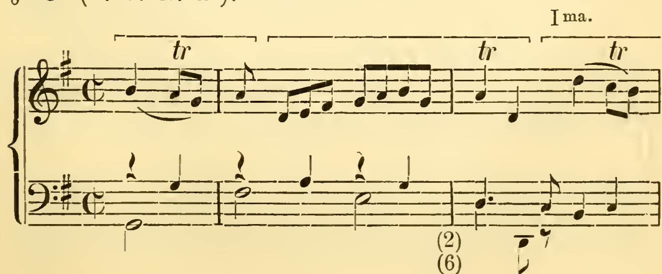








Couperins Gavotten erweitern bereits die erste Reprise auf acht Takte, so daß erst im zweiten Halbsatz moduliert wird z. B. (P. d. Cl. I[1]):



II da.

tr tr

(4)

tr tr

(resp.)
(8)

(2)

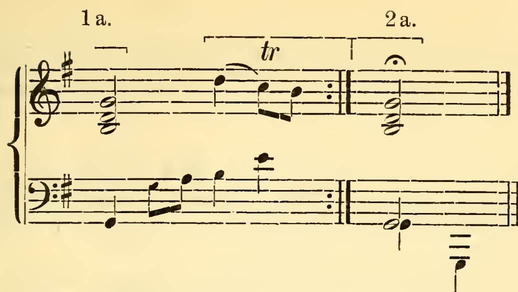
tr tr tr

(4)

tr tr tr tr

(6)

(8)



Die folgende Gavotte aus Rameaus „Indes galantes“ (1735) hält den ganzen ersten Teil in der Haupttonart; sie ist dreisätzig und zwar sollen nach Rondo-Art die drei Sätze in der Ordnung A-B-A-C-A vorgetragen werden:

A. I.

1. Satz (Hauptsatz). (2) (4)

II. B.

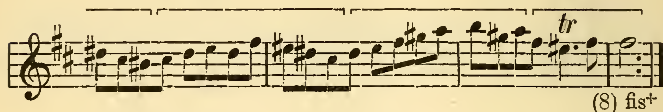
(8) Fine. 1. Seitensatz. (I e reprise).

(2) (4)

C.

(8) fis+ (2





Zum Schlusse finde noch Bachs reizende Gavotte und Musette der III. englischen Suite im Auszuge Platz:



(2. Teil 26 Takte mit denselben Motiven.)





Gavotte II. (Musette)

(2)

(4)

(2)

(4)

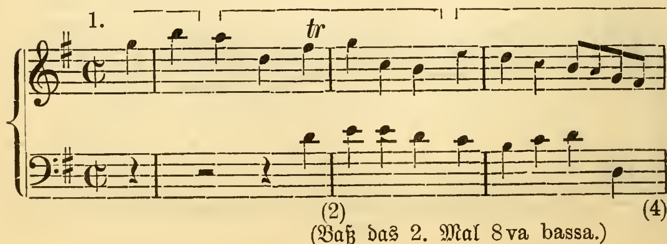
(4a)





Auch der Branle (Bransle) war ein mäßig bewegter Reihentanz im geraden Takt wie Allemande und Gavotte.

Der Gavotte nächst verwandt sind Rigaudon und Bourrée, unterscheiden sich aber dadurch scharf von ihr, daß sie stets nur ein Viertel Auftakt haben und daher bei den Einschnitten mit weiblichen Endungen sowie bei den Halbsatz- und Satzschlüssen mit langen Noten bis zum dritten Viertel reichen. Mattheson stellt für das Rigaudon die Regel auf, daß es einen zarten und in tiefer Tonlage gehaltenen Zwischensatz habe, der im Vortrage wie eine Parenthese abstechen müsse, so daß der Wiedereintritt des Hauptsatzes desto frischer wirkte. Rameaus „Indes galantes“ enthalten zwei wohl zum abwechselnden Vortrag bestimmte Rigaudons, die ich hier mitteile:

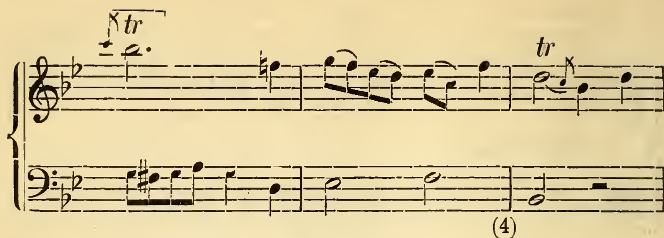


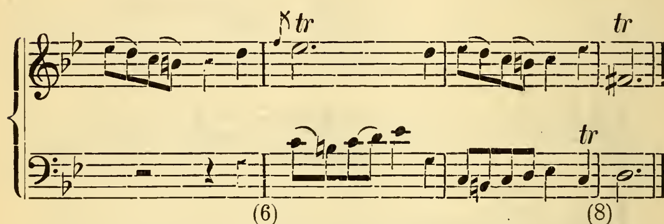
(Baß das 2. Mal 8va bassa.)

I a.
II da.
tr
Anschl.-M.
rep.
Zwischenhalbsatz.
(2)
tr
tr
(4)
Da capo

2.

(2)
I a.
II da.
(4)
(2)



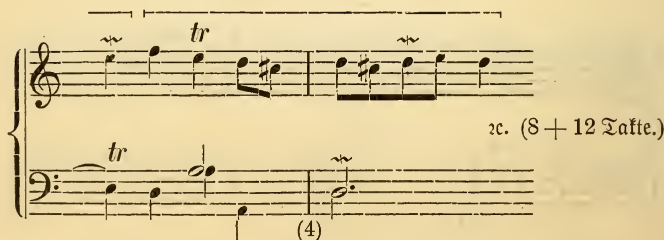


Rigaudon II da capo.

Denselben Charakter hat das Rigaudon bei Couperin Pièces de cl. I. 2:

I. Teil.





2c. (8 + 12 Takte.)

II. Teil (Trio).

ꝛc. (8 + 8 Takte.)

Man beachte besonders die obstinate Führung der Melodie und die weitausgreifenden Bässe.

Eine frappante Familienähnlichkeit besteht zwischen diesen Rigaudons und folgender Bourrée aus Lesages A-moll-Suite:





J. S. Bachs Bourréen sind hie und da etwas en Musette behandelt (vgl. die erste und zweite engl. Suite); in der fünften französischen Suite bringt dagegen auch Bach Bässe solch ausgreifender Art, aber in Achteln:



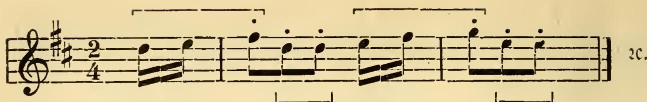


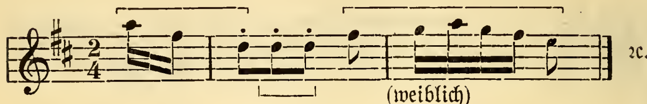
Aber selbst, wo Bach diese einfache Tanzform imitierend setzt, hält er ihre charakteristische Eigenart rein z. B. (1. engl. Suite):

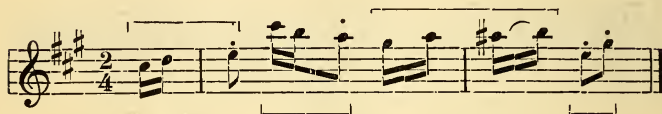




Die in geradem Takt geschriebenen Tänze der Jetztzeit sind die *Polka*, der *Galopp* und der *Czardas* (von den aus Touren verschiedener Art zusammengesetzten Kontretänzen und Quadrillen sehen wir ab, da es sich für uns nicht ums Tanzen, sondern um die charakteristischen Rhythmen handelt). Der langsamste der drei genannten Tänze ist die Polka, die, wie F. M. Böhme zutreffend ausführt, keineswegs ein böhmischer Tanz ist (nur den Namen Polka erhielt sie in Böhmen), sondern sich aus dem *Schottisch* (der Ecossaise) entwickelte. Die Bewegung beider entspricht ungefähr der Bourrée, führt aber noch strenger die Gliederung in Taktmotiven der Form ♫ | ♩ ♩ ♩ oder vielmehr in halb so großen Notenwerten ♬ | ♪♪♪ durch, mit Meidung eigentlicher weiblichen Endungen, statt deren vielmehr Anschlußmotive und zwar oft nur Repetitionen des auf den Schwerpunkt fallenden Tones eintreten, z. B. (aus Böhmes Gesch. d. Tanzes):









Der Tanz hat wenig Energie, vielmehr eine gewisse ruhige Grazie, die sich aber mit der Zeit verschiedenartig abstufte, so daß langsamere und schnellere Abarten sich ausbildeten, nämlich die gemäßigtere des Rheinländer, der auf den Auftakt verzichtet und entsprechend der Art seiner Ausführung zwei tonärmeren gegangenen Takten zwei tonreichere für den Umschwung im Zweitritt gegenüber stellt:



Durch Beschleunigung des Tempos entwickelte sich aus der Polka der Galopp (die Galoppade), welcher in der Melodie nur eine Markierung der beiden Zählzeiten fordert, gleichviel ob dieselben untergeteilt sind oder nicht; die Begleitung geht dabei regulär rastlos in Achteln (in Accordtönen). Auch der Galopp beginnt (aber aus dem gegenteiligen Grunde) meist ohne Auftakt:



Über den Czardas müssen wir uns kurz fassen. Derselbe hat insofern Verwandtschaft mit der Mazurka und Polonäse, als er beider besondere Merkmale vereinigt: die Vorliebe für markierte Betonung der zweiten Zeit d. h. accentuierte Tonrepetitionen und Anschlußmotive (Mazurka), Vorliebe für punktierte Rhythmen und Hauptschlüsse auf die dritte Zeit des Taktes (Polonäse). Sein Tempo ist aber ein viel bewegteres, die Taktart ist eine gerade, und die Zusammenziehung der zweiten Zeit mit der dritten wird daher zur Synkope; der Anfang liebt die schwere Zeit:



u. s. w.

Schuberts Divertissement à l'Hongroise, Brahms' „Ungarische Tänze", Liszts „Ungarische Rhapsodien" geben genügende Unterlagen fürs Studium der Eigenart von Tonstücken, denen man den Namen „Ungarisch" geben darf. Die Ungarischen Tänze lieben übrigens starken Tempowechsel und erzielen besondere Wirkungen dadurch, daß sie dasselbe Thema Adagio und Allegro (Presto) bringen.

Das mag uns genügen, um darzuthun, wieviel und wie mannigfaltiges rhythmisches Leben in den verschiedenen Tanzformen steckt. Wenn wir vom Schüler verlangen, daß er sich übe, die einzelnen Tänze charakteristisch zur Geltung zu bringen, so sind wir doch weit entfernt, ihn damit zum Tanzkomponisten ausbilden zu wollen. Wenn wir nun dazu übergehen, kurze Erläuterungen über die Natur der verschiedenen Arten von nicht fürs Tanzen bestimmten Instrumentalsätzen zu geben, die entweder zu cyklischen Werken

zusammengestellt werden oder aber als einzelne Stücke größeren Umfang erhalten, so wird sich uns bald genug zeigen, welchen Vorteil uns die vorausgeschickte Betrachtung der Tanzstücke bietet. Ist man doch soweit gegangen (Ed. Grell), alle Instrumentalmusik von der Tanzmusik abzuleiten! Wenn auch eine solche Definition gewiß irrig ist, so ist doch ganz gewiß wahr, daß alle Instrumentalmusik wie alle Vokalmusik denselben Wurzeln entsproßt ist, daß aber die charakteristischen Typen, welche naturgemäß alle Musik annimmt, sobald sie zu festeren Gestaltungen krystallisiert, in den Tänzen am klarsten zu Tage treten.

---

3. Kapitel.

Freie Instrumentalsätze.

§ 9. Das Rondo.

Ursprünglich ist auch das Rondo (Rondeau) ein Tanz und zwar ein Tanz mit Gesang (wie denn im Mittelalter alle Tänze gesungen wurden), mit einem Refrain, der immer wiederkehrend vom Chor der Tanzenden gesungen wurde, abgelöst durch eine größere Zahl solistischer Couplets. (Die ältesten den Namen Rondellus [Radel, Rota] tragenden Kompositionen sind sogar kanonartig angelegte Lieder oder wirkliche Kanons). Doch wurde der Name bald aus der Bezeichnung eines Tanzes zur Bezeichnung des formalen Aufbaues einer Tanzweise, d. h. man schrieb später Menuette und andere Stücke (selbst Chaconnen) ‚en Rondeau', nämlich mit steter Wiederkehr eines Hauptsatzes nach einem oder mehreren Zwischensätzen nach dem Muster des eigentlichen Rondeau. (Walther 1732) definiert Rondeau als „eine Melodie im $^3/_4$ oder auch im egalen Takt, deren erster Satz so eingerichtet ist, daß er den Schluß machen kann. Die anderen Reprisen, deren bisweilen drei bis vier zu finden, müssen sich allemal so verhalten, daß der erste Satz auf jede wohl passe. Die Anzahl der Takte bei einem Rondo ist nicht zu determinieren, doch muß die erste Klausel weder zu

lang noch zu kurz sein; denn, wenn sie zu lang ist, erwecket ihre öftere Wiederholung den Ohren Verdruß, ist sie aber zu kurz, so wird die Chute oder der (Schluß-) Fall nicht recht bemerket. Acht Takte sind gar wohl zu nehmen; aber sie müssen recht artig sein, damit man sie gern 5 oder 6 mal höre. Und dieser erste Satz heißet eigentlich (weil er im Zirkel herum gehet) Rondeau; die übrigen Reprisen oder vielmehr Sätze werden nicht wiederholt."

Nach dieser Definition könnte man meinen, ein solches Rondo habe vier oder noch mehr verschiedene Themen gehabt; wenn dies uns nach den Ergebnissen unseres 1. Teils seltsam erscheinen muß, so würde es den Alten erst recht sonderbar vorgekommen sein; sie reichten meist für ein Tonstück mit einem „Thema" aus, und ein zweites Thema in Gestalt eines Trio oder eine ‚seconde partie', ‚seconde Gavotte [Courante], ꝛc. war immer etwas extraordinäres. In der That stellt sich, wenn wir alte Rondos durchsehen, heraus, daß die ‚Couplets' nach unseren heutigen Begriffen nur Zwischensätze, kleine Durchführungen der Motive des Hauptsatzes sind. So gliedert sich z. B. das Rondeau ‚La Bandoline' in Couperins ‚Pièces de clavecin' I (1713) in folgender Weise:

Légèrement, sans vitesse.



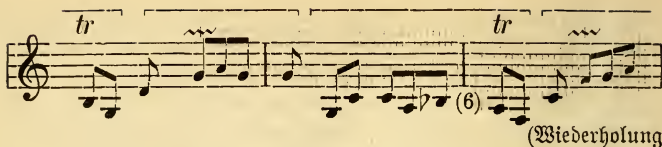
A. Hauptsatz. (Rondeau).

Ima IIda

(4) (8) rep.

(4)

B. 1. Zwischensatz (premier couplet)





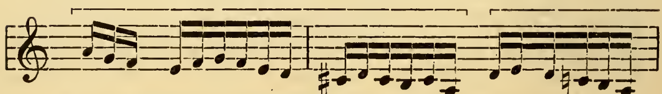


C. 2. Zwischensatz (2e couplet).









D. 3. Zwischensatz (3e couplet).











Hier sind sämtliche Kouplets mit den Motiven des Hauptsatzes gearbeitet; das ist aber überhaupt in jener Zeit für das Rondo noch Prinzip, und Ausnahmen sind selten. In der That läßt sich das Interesse recht wohl immer neu auffrischen durch geschickte Wendung der Harmonie nach anderen Tonarten (oben: 1. Zwischensatz in der Parallele C-dur, sogar mit Berührung von deren Subdominante (mixolydisch); 2. Zwischensatz in der Subdominante D-moll mit Berührung von deren Dur-Subdominante (dorisch); 3. Zwischensatz in der Molldominante und ihrer Parallele). Gerade für die Weiterspinnung der Gedanken, sind die Tonsätze dieser Zeit (bis inklusive Bach und Händel) unübertroffene Vorbilder. Es ist im Grunde, wenn man die nötige Phantasie besitzt, leichter, so wie es Schumann thut, das Interesse durch immer neue

Themen wach zu halten; mehr Kunst ist es aber jedenfalls, mit einem Thema ebenso weit zu kommen, was von den neueren Komponisten wohl keiner besser verstanden hat als Mendelssohn!

Da wir hier keine Geschichte der einzelnen Formen schreiben, sondern nur eine kurzgefaßte Anleitung für die Komposition der einzelnen Arten von Tonstücken vom allgemein ästhetischen und vom heutigen Standpunkte der Kunstentwickelung aus geben wollen, so müssen wir uns versagen, nachzuweisen, wie allmählich seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts die Entwickelung selbständiger Seitenthemen aus den Zwischensätzen vor sich ging. Es sei aber zugleich darauf hingewiesen, daß auch manche ausgeführte Tonsätze Beethovens und noch neuerer Meister ein eigentliches Kontrastthema nicht haben, sondern sich ohne scharfen Gegensatz in der Art des alten Rondos abspinnen, natürlich aber mit geschickter Überbrückung der Grenzen der einzelnen Sätze und Vermeidung der allzuscharf gliedernden gehäuften Kadenzen. Der von Walther geforderte Ganzschluß in der Haupttonart am Ende des Hauptsatzes ist schon lange nicht mehr verbindlich und auch die Einrichtung der Zwischensätze auf den direkten Wiederanschluß des Hauptsatzes nicht durchaus erforderlich, weil sich inzwischen die freien Zwischenglieder, die Rückleitungen kürzerer und längerer Art längst eingebürgert haben. Ja es ist heute etwas durchaus gewöhnliches, daß im Verlaufe des Stücks das Hauptthema selbst in anderer Tonart (eventuell auch mit verwandeltem Tongeschlecht) auftritt, was wir (I. S. 160) als eine Art Durchführung definieren zu müssen glaubten. Nur für Stücke, die den alten Tänzen noch sehr nahe stehen, wie das Scherzo, ist die schärfere Gliederung noch heute häufig. Das neue Verfahren der Verknüpfung verschiedener Themen ohne eigentliche scharfe Abgrenzung gegen einander ist freilich nicht so gar leicht zu erlernen; die Mittel haben wir aber im I. Teil aufgewiesen (Generalauftakt, Umdeutung des Schlusses zum neuen Anfang u. s. f.). Daß ein neues Thema wirklich als solches verstanden wird, daß der Hörer es als vollberechtigten neuen Faktor im Aufbau des ganzen Stückes begreift und anerkennt, wird aber außer der geschickten Vermittelung, der

bedeutsamen Vorbereitung seines Eintritts hauptsächlich davon abhängen, daß es im Charakter gegen das Hauptthema sich wirklich abhebt.

§ 10. Das zweite Thema.

Im ersten Teile (S. 151 ff.) haben wir des weiteren erörtert, welche Elemente den Charakter eines Themas konstituieren. Die Beschreibung der Tanzstücke gab vielfach Gelegenheit, zu erkennen, wie sich die dort aufgestellten Unterscheidungen in der Praxis bewähren. Wir erkannten, daß die Veränderung eines oder des andern der das Thema zusammensetzenden Elemente seinen Charakter nicht notwendig zerstört (sonst wären Variationen nicht möglich). Von all diesen Erkenntnissen gilt es nun eine neue hochbedeutsame Nutzanwendung zu machen, wenn wir vor der Aufgabe stehen, Themen verschiedenen Charakters zu erfinden, die zu einem Tonstücke zusammengeschlossen werden sollen, d. h. einerlei Taktart und einerlei Tempo haben. Denn nur ausnahmsweise steht ein Seitenthema in anderer Taktart oder anderem Tempo (vgl. Teil I S. 142 ff.); die für das zweite Thema eines Sonatensatzes oder Rondo häufigen Vorschriften ‚con espressione', ‚poco sostenuto', ‚tranquillo' oder dergleichen, oder umgekehrt die für das zweite Thema langsamer Stücke vorkommenden Bezeichnungen ‚più andante' oder ‚poco mosso' u. s. f. sind bei weitem in der Mehrzahl der Fälle nur Fingerzeige, daß man ein neues selbständiges Thema vor sich hat, entsprechen natürlich in der That dem unterschiedenen Charakter dieses Themas, bedingen aber gewöhnlich keine wirkliche Veränderung des Tempo! Das mache man sich klar: hat das zweite Thema wirklich ein anderes Tempo als das erste und gar noch eine andere Taktart, so ist es unmöglich, daß es mit diesem so zu vollständiger Einheit verschmilzt wie im gegenteiligen Falle; eine wirkliche Ineinanderarbeitung beider ist dann nicht wohl möglich, sie bleiben stets nur lose aneinander gekettet. Zwei oder mehrere äußerlich zu einem Stücke vereinigte Themen verschiedenen Tempos und verschiedener Taktart (und natürlich auch verschiedener Tonart) können

mit Fug und Recht zu den cyklischen Werken gerechnet werden (man denke an Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“); mit solchen haben wir es vorläufig noch nicht zu thun, sondern es handelt sich für uns darum, Stücke zu erfinden, welche bei Wahrung der Einheit des Tempo und der Taktart doch aus Themen verschiedenen Charakters zusammengesetzt sind.

Nach Hinwegnahme des Tempo und der Taktart bleiben uns aber für die Modifikation des Charakters der Themen noch eine ganze Reihe von Möglichkeiten übrig.

Daß ein Thema, welches als neues verstanden werden soll, den Kontrast der Tonart zu Hilfe nimmt, ist selbstverständlich; wir haben darüber im 1. Teil wiederholt ausführlich gesprochen. Der Gegensatz des Tongeschlechts ist besonders für Sätze in Moll üblich, natürlich aber auch für solche in Dur von unfehlbarer Wirkung. Dabei ist es durchaus gleich gut, daß das lebendigere Thema in Dur und das ruhigere in Moll steht, wie umgekehrt; ein lebendigeres in Moll wird aufgeregter, gereizter, ein lebendigeres in Dur nur heller, freudiger klingen, ein ruhigeres in Moll wird mehr klagend, ein ruhigeres in Dur beschaulich und zufrieden scheinen.

Die hohe Bedeutung der zeitlichen Abstände der Harmoniewechsel würdigten wir bereits; daß sie selbst innerhalb desselben Themas sehr variabel sind, sahen wir an der 3. Leonoren-Ouvertüre — dadurch ist aber nur erwiesen, daß ein Thema auch charakteristischer Entwickelung fähig ist, daß es aus stillem Sinnen sich zu lautem Jubel herausarbeiten kann: die Wirksamkeit des Mittels wird also dadurch nicht in Frage gestellt. Dasselbe gilt von der verschiedenen Rhythmik.

Am schärfsten werden die zur Gegenüberstellung bestimmten Themen sich zu Anfang, in den ersten Gruppen unterscheiden; das Gebot der Einheit des ganzen Stücks bedingt sogar mehr oder weniger eine Annäherung der Charaktere im weiteren Verlauf des Aufbaues besonders des zweiten Themas (nach welchem ja das erste regulär wieder erscheint) resp. auch eines dritten oder vierten (das zweite tritt dagegen meist mit der Wirkung des frappanten Gegensatzes ein. Wir wollen an einigen Beispielen die

Richtigkeit dieser Behauptungen prüfen. Das Rondo von Beethovens Op. 14, I. hat folgenden Hauptsatz:

(4)

T S^6 ..

$(\frac{6}{8})$

D^7 .. T D^7 T

in der tieferen Oktave wiederholt)

Derselbe wird wiederholt aber in der letzten Gruppe nach der Dominante geleitet; da diese Gruppe aber sogleich nochmals (abgesehen von den Imitationen der Oberstimme) gebracht wird, so werden die zwei Schlußtakte des zweiten Satzes zum 1.—2. eines dritten Satzes, der bereits ganz in der Dominante steht, aber aus dem einfachen Grunde nicht als zweites Thema gelten kann, weil er bis zum sechsten Takte nur Motive des Hauptsatzes enthält. Das zweite Thema ist vielmehr folgender nur wenig verziert wiederholte viertaktige Gedanke:

rit.

$(\frac{4}{8})$

T S^6 D^6_4 $\dot{+}$ T (fis⁷—h⁷)

(Generalauftakt)

Die Harmonien wechseln im 2. Thema ebenso schnell, ja schneller als im Hauptsatz, und doch erscheint das erste Thema lebendiger, das zweite getragener, ruhiger (das Tempo ist durchaus dasselbe). Das liegt erstens daran, daß das erste Thema sich überwiegend in Vierteln (man beachte die Tonrepetitionen statt ausgehaltener Töne) teilweise sogar in Achteln und Sechzehnteln bewegt (auch die Punktierung und

im letzten Motiv die Synkope erhöhen die Lebendigkeit), während das zweite die Fortbewegung in Halben durchführt, bei der Wiederholung freilich durch Zerlegung der ersten drei Halben in Viertel Unterteilungsmotive bildend:

und damit sich schon wieder dem Charakter des Hauptthemas nähernd. Zweitens steigt das erste Thema energisch bis zum vierten Takt an und stürzt im Nachsatz zwei Oktaven herab, während das zweite Thema sich bescheiden um das mittlere h^1 bewegt; drittens wird der Vordersatz des ersten Themas von rauschenden Triolen begleitet, während beim zweiten Thema nur notdürftig die Harmonie markiert wird. Das zweite Thema hat also im ganzen mehr einen andante- oder adagio-artigen Charakter. Daß dieser Unterschied für Allegrosätze typisch ist, beweist jede Umschau in der Litteratur.

In ganz anderer Weise kontrastiert nun aber das dritte Thema desselben Stücks nach Wiederholung des ersten, dessen zweiter Satz in E-moll beginnt und mit Halbschluß auf d^7 endet; das dritte Thema setzt in G-dur ein, berührt aber die Tonarten A-moll, H-moll und E-moll in drei Sätzen des folgenden Aufbaues:

a) 1 (8.) + 2 + 2 (nach A-moll) + 2 + 2 (nach H-moll) + 1 + 2 (Schlußbestätigungen),

b) 2 + 2 (nach G-dur) + 2 + 2 (nach E-moll),

a) 2 + 2 (durch Trugschluß den 4. Takt zum 5. umdeutend) + 1 (6.) + 2 (der 8. aber vor dem Schwerpunkte abbrechend und nochmals auf den 5. zurückgreifend) + 1 (5.) + 1 + 2 (diesmal mit Halbschluß auf h^7) + 2 + 2 + $\overset{\frown}{3}$ (Bestätigungen des zurückleitenden Halbschlusses).

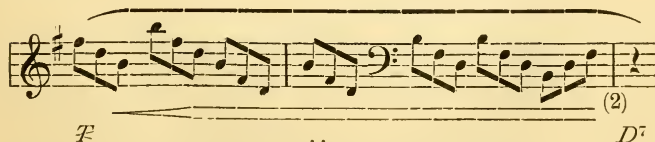
Das Thema sieht so aus:



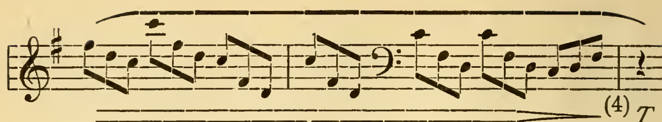
d. h. es baut sich eigentlich in halbtaktigen Motiven auf, so daß man kleinere Stücke zu einander in Beziehung setzt als beim ersten und zweiten Thema:



Aber die Achteltriolen sind doch nicht so wie beim ersten Thema nur Begleitung, sondern dienen auch wenigstens in den beiden ersten Halbtaktmotiven (die aber, sechsmal wiederkehrend, den Hauptinhalt des 3. Themas bilden) wesentlich dazu, die Spitzen emporzuschleudern, überhaupt dem Ganzen seine unheimliche Energie zu geben. Im Gegensatz zu diesem unruhigen Flackern breitet der Zwischensatz (b) Riesenarme aus:



ꝛc.

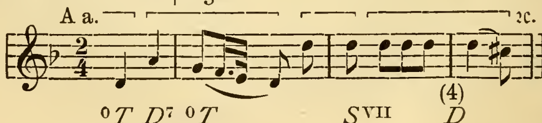


was nichts anderes ist als:

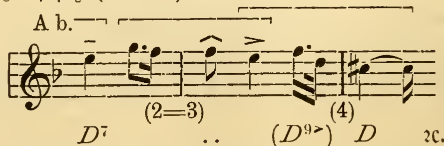


Da haben wir den großen Zug, dessen intensive Wirkung durch die gewaltig stürmenden Triolen nur noch erhöht wird. Übrigens zeigt dieses Rondo die höchst entwickelte dem Sonatensatze nahe kommende, nur durch Fehlen der Durchführung sich unterscheidende dritte Form mit Wiederholung des zweiten Themas in der Haupttonart (A B A C A B* A).

Das Andante in D-moll von Beethovens Sonate Op. 28 bietet uns ein Beispiel der Bildung eines gegensätzlichen Themas zu einem getragenen Hauptthema. Die Form ist ebenfalls die dritte, nur ist der Zwischensatz des ersten Themas nicht zum besonderen in fremder Tonart auftretenden Thema verselbständigt, sondern erscheint als ausgeführtere (mixolydische) Rückleitung von der am Ende des Hauptsatzes erreichten Molldominante. Das Kontrastthema aber ist der in D-dur stehende Teil in staccato-Triolen. Wir geben von beiden Themen nur die Anfänge:



Hauptsatz (8 Takte)



Zwischensatz (zwei solche zusammengeschobene Halbsätze mit 2 Takten Bestätigung)



2. Thema (16 taktig), vollständig entwickelt in der ersten Form, d. h. zuerst ein zweimal gespielter achttaktiger Hauptsatz, der im Nachsatz zur Dominante (A-dur) schließt; sodann ein viertaktiger Zwischensatz ($d^7 \mid g^{+\,6} \mid a^7$) sodann verkürzte (4 taktige) Wiederholung des Hauptsatzes mit Schluß in D-dur. Das erste Thema kehrt sodann vollständig wieder, sogar übervollständig: A a A a [verziert] A b A a A b (verziert); A a (verziert); eine Coda aus Motiven beider Themen schließt das Stück ab.

Hier hat das erste Thema melodisch und rhythmisch eine ruhigere Physiognomie; doch wird das zweite Thema einmal durch zarten Vortrag (p) und dann durch Harmoniefolgen in weiten Abständen (von Takt zu Takt) vor wirklichem Allegro-Charakter bewahrt: immerhin ist aber klar, daß die Kontrastwirkung außer dem Wechsel des Tongeschlechts darauf beruht, daß das zweite Thema einen mehr allegro-artigen Charakter hat (bei strenger Wahrung des Tempo). Das Hüpfende des Rhythmus | wie das zierlich Herantrippelnde der staccato-Triolen, die durchaus in die Melodie selbst gehören, während die stacccato-Sechzehntel beim ersten Thema nur Begleitung sind, stechen auffällig genug ab gegen die besonnen schreitenden Viertel und die verbindlichen weiblichen Endungen des Hauptsatzes wie auch des nur durch einige schärfere Dissonanzen und Motiv-Verschränkungen gewürzten Zwischensatzes.

Wie uns das Rondo von Beethovens Op. 14, I. bewies, stehen Kontrastthemen keineswegs notwendig derart im Verhältnis absoluten Gegensatzes wie etwa disjunkte Begriffe wie „gut und böse“, „hoch und tief“; vielmehr sind ja so mannichfaltige Kombinationen der den Charakter ausmachenden Faktoren möglich, daß eine Anzahl anderer der ersten gegen-

übergestellt werden können, welche ihr nur in einigen Punkten direkt widersprechen in anderen dagegen mit ihr übereinstimmen. So sind — immer unter der Voraussetzung sich gleich bleibenden Tempos und gleicher Taktart — folgende Hauptunterschiede in die Augen springend:

A. Harmonik:

a) Thema in Dur, b) Thema in Moll; c) Harmonien in weiten Abständen wechselnd, d) Harmonien schnell wechselnd; e) gleiche Tonart, f) verschiedene Tonarten.

B. Melodik:

g) Melodie in langen Linien sich entwickelnd, h) Melodie unruhig flackernd, i) Melodie sich im engsten Umkreise still haltend.

C. Rhythmik:

k) in gleichen Unterteilungswerten, l) in gleichen Zählwerten, m) in gleichen langen Noten, n) mit häufigen Punktierungen, o) mit häufigen Synkopierungen, p) mit buntgemischten Rhythmen.

D. Dynamik:

q) forte, r) piano, s) unruhig fluktuierend, t) mit schnellen heftigen Kontrasten.

E. Polyphonie:

u) schlicht Note gegen Note gesetzt, v) mit simpler accordischer Begleitung (homophon), w) mit lebhaft gehendem Kontrapunkt, x) mit freien Imitationen, y) mit strengen Imitationen, z) fugiert.

F. Artikulation.

α) getragen (legato), β) gestoßen (staccato) γ) gemischt.

Es leuchtet wohl ein, daß noch Unterschiede genug übrig bleiben, wenn zwei Themen in einem oder dem anderen Punkte übereinstimmen. Aber die Zahl der Unterschiede ist mit den aufgeführten keineswegs erschöpft; z. B. stehen im Schlußsatze von Beethovens Sonate Op. 31, II (der aber der vierten Form angehört) beide Themen in Moll, bewegen sich beide in Unterteilungswerten, haben beide aus

gebrochenen Accorden bestehende Begleitung in Sechzehnteln und stoßen die Melodietöne zumeist ab; die Harmonie wechselt ungefähr in gleichen Abständen, und selbst die Dynamik ist nur zu Beginn eine gegensätzliche, was kaum zum Bewußtsein kommt, da das erste (zarter beginnende) Thema bereits mehrere male sich zum forte gesteigert hat, bevor das zweite (forte beginnende) Thema einsetzt. Diese starke Verwandtschaft der Themen bewirkt allerdings, daß das ganze Stück als in einem Zuge fortlaufend, als Perpetum mobile erscheint (das gilt auch vom Schlußsatz von Op. 26), verhindert aber doch nicht, daß die Themen als solche erkannt und unterschieden werden. Die restierenden Unterschiede sind: 1) beim ersten Auftreten des zweiten Themas die neue Tonart (Molldominante) welche, wie wir im ersten Teil S. 231 sahen, sogar allein genügen kann, die Form zu gliedern. Ferner sind 2) die Unterteilungswerte, in denen sich das erste Thema bewegt Sechzehntel, während im zweiten die Melodie fast durchweg in Achteln geht; ja das zweite ist sogar 3) von einer gewissen synkopischen Natur, da die fortgesetzten Bindungen zweier Achtel (a)



wie Viertel wirken (b). Da aber die Synkope die aufregende Wirkung der Unterteilung mit der hemmenden der Zusammenziehung verbindet, so ist die frappante Wirkung des neuen Themas schon dadurch hinlänglich erklärt. Es kommt aber noch hinzu, daß streng genommen 4) die Begleitung des ersten Themas nur aus einzelnen Baßtönen auf die Einsatzzeit der Zählwerte (von Takt zu Takt der Notierung) besteht und daher die Melodie fortlaufend in gleichen Sechzehnteln sich zu jeder neuen Zählzeit mit fünf Sechzehnteln Auftakt aus der Tiefe emporschwingt (anfangs fällt zwar das letzte von der linken Hand gespielte Sechzehntel mit dem ersten von der rechten gespielten zusammen, von Takt 9 der Notierung d. h. vom sechsten Takt unserer Zählweise ab schließen aber die Sechzehntel durchaus an):



Neben diesem heftigen Aufwogen nimmt sich das zweite Thema mit seinem festgehaltenen f—e geradezu obstinat aus. Andererseits repräsentieren aber wieder 5) die auf die Zählzeiten fallenden Töne des ersten Themas wieder eine Melodie, die noch langsamer ist als die des zweiten Themas:



Dem gegenüber erscheint das zweite Thema vom dritten Takt ab leichtfüßig davon eilend:



So durchkreuzen und widersprechen die verschiedenen komponenten Faktoren des Charakters einander in der mannichfaltigsten Weise und es würde ein vergeblicher Versuch sein, die Möglichkeiten tabellarisch erschöpfen zu wollen. Schwerlich würde auch mit solcher statistischen Arbeit dem Schüler gedient sein: hier wie überall bleibt das Studium der Meisterwerke, die Analyse, das beste Lehrmittel! Toter Schematismus schreckt ab, während das Versenken in die blühenden Wunder des Lebens echter Kunstwerke die Begeisterung entfacht und die eigene Phantasie befruchtet.

§ 11. Lyrische Stücke, Capricen und Tokkaten.

Die Namen Air, Lied ohne Worte, Pastorale, Nokturne, Barcarole, Gondoliera, Berceuse, Elegie, Romanze, Novellette, Ballade, Rhapsodie, Scherzo, Phantasie, Capriccio, Impromptu, Tokkata und noch manche andere (es werden wohl alle Jahre neue dazu erfunden) bezeichnen nicht eine bestimmte Form im Sinne unserer Darstellung; es ist für dieselben weder eine bestimmte Anzahl von Themen vorgeschrieben, noch ist eine Durchführung ausgeschlossen, nicht einmal für Taktart und Tempo sind besondere Bestimmungen vorhanden. Die ältesten unter den angeführten Namen sind Phantasie, Tokkata, Scherzo, Capriccio und Pastorale. Phantasie (fantasia) und Tokkata sind ursprünglich nicht von verschiedener Bedeutung; beide wurden den ältesten Kompositionen für Orgel und Klavier beigelegt, die aber auch Sonata oder Ricercar heißen konnten, ohne darum anders konstruiert zu sein. Der Name Tokkata (vom ital. toccare berühren) kommt aber ausschließlich Kompositionen für Tasteninstrumente zu, während mit Sonate, Phantasie, Capriccio und Scherzo sogleich auch Stücke für Blasinstrumente und Streichinstrumente benannt wurden. Da heute der Name Sonate speziell zur Bezeichnung cyklischer

Werke und im engeren Sinne für Tonstücke der vierten Form angewandt wird (Sätze in „Sonatenform") so müssen wir ihn von den ehemaligen Synonymen scharf scheiden. Die Tokkata ist heute noch am meisten den alten abwechselnd aus accordischen mit Läuferwerk untermischten Partien und fugierten Ansätzen bestehenden diesen Namen tragenden Stücken gleich geblieben (vgl. die Tokkaten Merulos, Frescobaldis, J. S. Bachs u. a.) wenn auch z. B. die Klaviertokkaten von Czerny und Schumann von Anfang bis zu Ende in gleichen schnellen Noten vollstimmig fortlaufende Etuden der zweiten resp. vierten Form (mit Durchführung) sind. Die Phantasie ist in erhöhtem Maße modern geworden, bildet sogar im vorigen Jahrhundert oft eine Schreibweise vor, die uns heute besonders geläufig ist, ein häufiges Wechseln zwischen strammerer Fügung, streng symmetrischem Aufbau, und freiester Bewegung in accordischer Figuration und allerlei Passagen mit fast verschwimmenden Umrissen, zugleich mit Veränderung des Tempos und der Taktart. Die heutige Phantasie ist wohl zu definieren als eine unentwickelte cyklische Form d. h. sie verkettet eine Anzahl Stücke verschiedenen Charakters lose miteinander, deren keines vollständig sein Thema verarbeitet, sondern es gleichsam improvisierend nur andeutet, um es schnell wieder zu verlassen. In diesem Sinne ist die gewöhnlich mit der C-moll-Sonate verbunden herausgegebene Phantasie von Mozart:



ein charakteristischer Repräsentant dieser Form oder vielmehr Nicht-Form. Man bedenke, daß folgende fünf Themagruppen und Modulationskreise darin aneinander gehängt sind:

A. Adagio: 1. Teil: ohne eigentliche Haupttonart, beginnend in C-moll aber sofort modulierend, nämlich nach G-dur, B-dur, F-dur, As-dur, Des-dur, B-moll, H-dur, C-moll, Es-moll, H-dur, H-moll, G-dur, H-moll; 2. Teil: D-dur, entwickelte erste Form;

B. Allegro: 1. Teil beginnend in A-moll, herunterrückend nach G-moll mit Schluß nach C-dur; 2. Teil: F-dur (Gesangsthema), sich umfärbend nach F-moll und weiter modulierend nach Des-dur, Es-moll, Cis-moll, H-moll, A-moll, G-moll, F-dur, E-moll, D-moll, C-dur, mit endlichem Halbschluß auf f^{7}.

C. Andantino: B-dur, ausgebildete erste Form mit mixolydischem Zwischenhalbsatz: a (mit Halbschluß) a* (Ganzschluß), a—a*; b—a**, b—a**, mit Trugschluß nach G-moll zu Ende und kurzer zum Teil D überleitenden Coda.

D. Più Allegro: beginnend in G-moll, stufenweise fallend nach F-moll, Es-moll, Des-dur, sodann mehr in harmonischen Schritten weitergehend nach B-moll, Ges-dur, Des-dur, As-dur, F-moll, wieder aufrückend zu G-moll und endlich in C-moll einmündend (g^{7} mixolydisch).

E. Tempo primo (Adagio): Wiederkehr des ersten Teils von A aber mit Reduzierung der Modulation auf geringes Schwanken zwischen C-moll, Es-dur, C-dur und C-moll, welches letztere abschließt und als Haupttonart des ganzen Werkes angesehen werden muß.

So buntscheckig sind freilich nicht viele Phantasien; selbst Beethovens Op. 77 ist doch frei von solchem fortgesetzten Tonartwechsel und solcher Häufung von Themen; die Tonartenfolge G-moll, F-moll, Des-dur, B-dur, D-moll, (đ$^{9>}$ ≈ e̸s $^{9>}$) As-dur, B-moll (≈ ^{0}eis—cis^{7}—fis^{+}) H-moll —H-dur ist zwar auch phantastisch genug, hält sich aber nur in D-moll und D-dur länger auf, während im übrigen das H-dur über die Hälfte des Gesamtumfangs in Anspruch nimmt. Von wirklichen Themen ist aber vor Erreichung des H-dur eigentlich gar nicht zu reden; es ist ein sinnendes Suchen oder Versuchen, ein allmähliches Herausbilden eines Themas:

Takt 9 (vgl. Op. 110, 1. Satz) 8 Takte [zweimal].

Largo.

p

(4)

Takt 22 f. (8 Takte).

Allegro ma non troppo.

dolce.

Takt 50 ff. (2 mal 8 Takte und längere Überleitungen mit demselben Motiv.

Allegro con brio:

Anschl.=M.

ff

(2)

(4)

Takt 91 ff. (4 Takte), in B-moll wiederholt Takt 96 ff. vgl. auch die letzten 6 Takte vor dem H-dur, dessen Thema offenbar hieraus erwächst.



Takt 114 ff. vgl. damit das B-dur-Thema, auch das D-moll-Thema.



Takt 134 ff.





bis endlich das H-dur erreicht ist und das entzückende einfache achttaktige Thema niederschlägt, dessen Variierung den Rest des Stückes ausmacht:



Ich will die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, auf *Hans von Bülows* hochgeniale Enthüllung des Wesens der folgenden ersten Variation hinzuweisen, daß nämlich die Kürzen zu den vorausgehenden Längen gehören und nicht zu den folgenden, d. h. also, daß man verdeutlichend schreiben könnte:



Vielleicht ist etwas feineres überhaupt nie geschrieben worden!

Verglichen mit diesen beiden Phantasien erscheint nun freilich die Mehrzahl der diesen Namen tragenden Stücke einfach und einheitlich. So ist J. S. Bachs C-moll-Phantasie:





ein klar gegliedertes Tonstück mit zwei Themen, deren zweites zwar wohl intentionell nur eine Verarbeitung des zweiten Motivs des ersten ist, aber vermöge seiner veränderten Stellung im Takte und besonders auch der Pausen-Synkopierung sowie durch die stationäre accordische Figuration der Mittelstimmen einen Charakter beschaulicher Ruhe bekommt, der gegen die Hast und Energie des ersten Themas durchaus absticht. Die Form ist:

A. Hauptsatz: 8 Takte, mit Vertauschung der Stimmen wiederholt (beide Male mit Halbschluß auf g^7).

Ba. Zwischensatz: 8 Takte (1—4: c^7 — ^0c [= as^6] b^7 — es^+; Nachsatz in Es-dur [Parallele] bleibend mit Ganzschluß) mit Schlußbestätigungen 2 + 2 + 1.

Bb. Rückleitung: 8 Takte mit Motiven des Hauptsatzes, doch weniger energisch, halbtaktig imitierend, über ^0g sofort nach $d^{6>}_{4}$ tretend und sich in G-moll festsetzend, aber mit Durschluß (g^+).

AB wird repetiert, worauf der (ebenfalls zu repetierende) zweite Teil zunächst das Hauptthema getreulich transponiert in G-moll bis zum vierten Takte führt, dem Nachsatze aber durch Sequenzbildung die Schlußkraft raubt, so daß ein weiterer achttaktiger Satz sich anhängt, der über C-moll nach F-moll geht und mit Halbschluß auf c^7 endet, worauf der Zwischensatz Ba nach As-dur transponiert erscheint; die Rückbildung erfolgt aber diesmal nicht mit Motiven des Hauptsatzes, sondern mit Motiven und im Charakter des Zwischensatzes, schnell nach C-moll lenkend ($as^{7<}$ — $des^{7<}$ [= $c^{VII>}$] g^7 u. s. w.) aber

auf den 8. Takt statt der Dominante die zweite Dominante (D̸) (chromatisch veränderte Subdominante) ergreifend, wodurch zwei weitere Takte ($g_4^{6>}$ — g^7) erforderlich werden. Den Abschluß bildet die Wiederholung des Hauptsatzes in der Haupttonart mit Ganzschluß in C-moll mit einer Coda von sechs Takten, deren erste Hälfte an den Zwischensatz, die letzte an den Hauptsatz erinnert. Der Gesamtaufbau: A (C-moll) B (Es-dur) A* (G-moll) B (As-dur) A (C-moll) entspricht also der zweiten Form, nähert sich aber der vierten durch den durchführungsartigen Mittelteil.

Ganz analog ist Mozarts C-moll-Phantasie:



aufgebaut, während desselben D-moll-Phantasie wieder mehr in kleine aneinandergehängte Stücke zerbröckelt. Sonach scheinen in der That für die Phantasie positive Merkmale gar nicht zu existieren und der alte Walther Recht zu haben, wenn er definiert, Phantasie sei „der Effekt eines guten Naturells, so auch ex tempore sich äußert, da einer nach seinem Sinne etwas spielet, oder setzet, wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schranken und Beschaffenheit des Taktes zu binden."

Jene alten Namen Phantasie, Capriccio, Scherzo, Ricercar, Toccata, Sonata bedeuten also zunächst und vor allem, daß in Bezug auf die Beschaffenheit der Themen der Komponist völlig frei ist, daß er schreibt, was ihm gerade einfällt und daß auch die Art der Verarbeitung der Themen eine freie, gleichsam vom Zufall abhängige ist. Eine äußerliche Eigentümlichkeit unterscheidet allerdings die meisten (aber wie wir sahen nicht alle) Phantasien von Stücken, welche die andern Namen tragen, nämlich das mehr oder minder häufige Auftreten von Läufern oder Arpeggien in sehr kurzen Noten, welche aphoristisch klingen und scheinbar (!) ohne strenge Taktordnung sind, natürlich aber doch vom verständnisvollen Spieler in metrische Ordnung gebracht werden müssen; häufig ent-

wickeln sich aus solchen Figuren vollstimmige Harmonien wie in Bachs D-dur-Phantasie (zu Anfang):



oder die Läufer treten umgekehrt aus vollen Accorden heraus oder bilden auch für sich nebelhafte Gestalten, manchmal für längere Strecken absolute Einstimmigkeit herstellend, wie besonders in der chromatischen Phantasie Bachs:





und weiterhin:







Diese gleichsam improvisierenden Kadenzen finden sich zwar hier und da auch in Sonaten oder Tokkaten, doch bei diesen nur ausnahmsweise, während sie der Phantasie nur ausnahmsweise fehlen; manchmal gestalten sie sich auch zu Recitativen um, d. h. werden mit einzelnen pathetischen Phrasen untermischt und von vollen Harmonien unterbrochen wie z. B. (ebenfalls in der chromatischen Phantasie):



Nach diesen Aufweisungen ist wohl verständlich, in wiefern manche Sätze Beethovenscher Sonaten etwas Phantasieartiges haben, z. B. der erste Satz von Op. 31 II (wegen der Arpeggien und Rezitative), die ganze Sonate Op. 27 I („quasi una fantasia“, wegen der wiederholten Tempo- und Taktwechsel und des mehrfach grell umspringenden Charakters; doch weist gerade dieses Werk sowohl im ersten als im letzten Satze periodische, d. h. rundläufige Gestaltung auf), der erste Satz von Op. 109, der letzte von 110; die Cis-moll-Sonate (Op. 27 II) nannte dagegen Beethoven vermutlich nur deshalb „quasi una fantasia“, weil sie nicht mit dem üblichen Allegrosatz in der vierten Form, sondern mit einem Adagio der ersten Form beginnt.

Auch der Name Capriccio hat sich allmählich von den übrigen Synonymen etwas abgezweigt und Spezialsinn gewonnen, wenn auch einen nicht viel schärfer definierbaren als Phantasie; die älteren Erklärungen identifizieren Phantasie und Capriccio vollständig, Walther sagt geradezu, Capriccio sei „eben das, wie die Phantasie und Boutade“ (Improvisation). Im Sinne des Wortes capriccio oder caprice (= Laune, eigentlich „Bocksprung“) liegt aber ein Element, welches mehr und mehr für den Sondergebrauch des Namens maßgebend geworden ist; neigt die Phantasie zum Verschwimmenden, Zerfließenden, so liebt dagegen das Capriccio das Pointierte, Scharfgegliederte, Überraschende und kommt gern mit Hartnäckigkeit auf den Hauptgedanken zurück, d. h. nimmt die

Art des Rondo an. Wir haben ein reizendes Capriccio in E-dur von J. S. Bach:



Dies Thema fugiert Bach sehr ausführlich, geht aber aus dem streng dreistimmigen Satze gelegentlich für längere Strecken in den zweistimmigen über und wirft an anderen Stellen volle Accorde hinein; die Divertissements sind zum Teil sehr ausgeführt, so daß (zumal das Thema ziemlich lang ist) die Fuge wirklich zum Rondo wird. Die Fugierung gehört aber durchaus nicht zum Wesen des Capriccio, wenn auch Walther seiner obigen Definition hinzufügt: „auch werden die fürs Klavier gesetzten, aber nicht sonderlich ausgearbeiteten Fugen also tituliert.“ Es ist daher wohl nur zufällig, daß das Hauptthema von Mendelssohns Rondo capriccioso mit strengen Imitationen beginnt:



während der Charakter dieses Themas, das keck dahin eilende, launig blitzende und Geist sprühende des ganzen Stückes dem Namen in eminenter Weise entspricht. Daß die Form die dritte ist, geht schon aus der Bezeichnung als Rondo hervor. Dagegen hat das H-moll-Capriccio sogar die vollständig entwickelte vierte Form. Die vorausgeschickte langsame Einlei-

tung in der Dur-Variante (auch das Rondo capriccioso hat eine solche) ist nur Folie, gegen die sich der Hauptteil desto frischer abheben soll; das unruhig flackernde Übergangsglied



steht zwar bereits im Haupttempo und der Haupttonart, gehört aber doch noch zur Einleitung, ist umständliche Vorbereitung des Einsatzes des Hauptgedankens und durchaus ist dominantisch zu verstehen (fis⁷). Webers Momento capriccioso B-dur, Op. 12, hat zwei achttaktige Themen, die sich scharf gegeneinander abheben und in der Ordnung A B A ohne Zwischenglieder die Exposition bilden; daran schließt sich zunächst eine freie Verwendung von A in A-moll und C-dur, getreue Wiederkehr von B, freie Weiterbildung von B, übergehend in die Motive von A und dieses nochmals wiederbringend, aber ohne Schluß, nach der Unterdominante Es-dur weisend (b⁷), in welcher ein drittes Thema in gehaltenen Accorden sich als eine Art Trio einschiebt, worauf eine Rückleitung zu A und freie Weiterführung desselben ohne nochmalige Berührung von B das Ganze schließt. Die Form ist also eine nicht ganz entwickelte, sofern B, das im ersten Teile eine Hauptrolle spielt, nachher ganz aus den Augen verloren wird. Die Vergleichung der vielen den Namen Caprice oder Capriccio führenden Stücke kann nur erweisen, daß eine bestimmte Form oder Norm überhaupt für dieselben nicht existiert, daß aber allerdings die Komponisten heute die Bezeichnungen Phantasie und Capriccio nicht mehr ganz synonym verwenden, sondern die letztere gern für besonders kecke, prickelnde und flott sich abspielende Stücke reservieren.

Der Name Impromptu (vom lateinischen in promptu = in Bereitschaft) deutet ebenfalls auf eine ganz freie Behandlung der Form und schließt spezielle charakteristische Merkmale bezüglich des Tempo, der Taktart u. s. w. nicht ein.

Impromptu ist s. v. w. ein musikalischer Einfall, nicht ein nach einem bestimmten Plane entworfenes und sorgsam ausgearbeitetes Stück, sondern ein gleichsam nur hingeworfenes, wie man es gerade „zur Hand hat". Schuberts Moments musicals sind daher ebensogut Impromptus, wie seine speziell diesen Namen tragenden Stücke; aber wer hätte etwas dagegen einwenden wollen, wenn er z. B. Op. 90 II oder IV oder Op. 142 IV den Namen Capriccio gegeben hätte? Zwischen Impromptus wie dem spiegelklaren ruhigen in G-dur Op. 90 III von Schubert und dem As-dur-Impromptu Op. 29 oder gar dem Phantasie-Impromptu Cis-moll, Op. 66 von Chopin ist ein so himmelweiter Abstand, daß der Versuch, beide unter eine Kategorie zu bringen, eben nur unter Verzicht auf irgendwelche Vorschriften möglich ist.

Ein in neuester Zeit aufgekommener Name für Stücke undefinierbarer Form ist „Rhapsodie", der eigentlich soviel wie Potpourri bedeutet, d. h. ein buntes Allerlei aneinander gefügter Themen, eventuell verschiedensten Charakters und verschiedenster Tonart, also nach unseren Erfahrungen dasselbe wie Phantasie (wie ja bekanntlich der Name Phantasie auch vielfach den mit allerlei Figurationen verbrämten Opernpotpourris gegeben worden ist). Merkwürdigerweise hat, soviel mir bekannt, bisher noch niemand einem Opernpotpourri den Namen Rhapsodie gegeben. Der Name kam in Gang durch Liszts „Ungarische Rhapsodien", welche echte und rechte Phantasien sind, aber nicht (oder doch nur zum kleinsten Teile) aus eigenen Augenblickseinfällen zusammengesetzte, sondern ungarische Volksweisen verwertende. Einen abweichenden Gebrauch hat Brahms von dem Namen gemacht, indem er Stücke solcher Art, wie sie Schubert unter dem Namen Impromptu, Mendelssohn unter dem Namen Capriccio und Chopin unter dem Namen Impromptu oder Ballade, Schumann unter dem Namen Novellette schrieben, Rhapsodien nannte (Op. 79); zum mindesten würde niemand etwas eingewendet haben, wenn Brahms diese Stücke Balladen getauft hätte, da allerdings ihre ernste Haltung die Namen Capriccio und Scherzo als minder passend erscheinen lassen würde. Es versteht sich, daß die Form, welche die Brahmssche Rhapsodien haben, in keiner Weise als maßgebend angesehen werden kann für etwa fernerhin

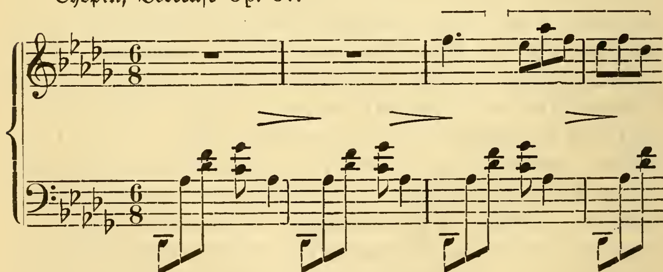
zu schreibende Rhapsodien. Vielleicht dachte Brahms dabei an die Rhapsoden des Altertums, welche Bruchstücke aus der Iliade und Odyssee vortrugen; dann würde damit der mehr epische als lyrische Charakter der Stücke angedeutet sein. Ohne uns in die Frage der Existenz oder Nichtexistenz einer „epischen" Musik einzulassen, wollen wir nur kurz konstatieren, daß die Namen Romanze, Ballade, Novellette, Legende und — wenigstens bei Brahms — Rhapsodie darauf weisen, daß die Musik etwas erzählt, also nicht schlechtweg Stimmungsmusik ist, sondern sich wenigstens so giebt, als stelle sie eine Handlung vor. Auch die „Märchenbilder" und „Märchenerzählungen" (z. B. P. Benoits „Contes et Ballades") gehören hierher. Die Fähigkeit der Musik, gewisse Ideenassoziationen zu bewirken, ist ja unbestreitbar; es ist also dem Komponisten nicht zu verwehren, durch gewisse rhythmische Bildungen oder durch koloristische Mittel die Phantasie zur Vorstellung von Scenerien der Erscheinungswelt anzuregen, sei es, daß er uns ins ritterliche Mittelalter mit seinen Turnieren und seinem Minnedienst zurückversetzen will, oder daß er den dunklen Wald mit Jagdgetön und Blätterrauschen vor unser inneres Auge zaubert oder daß er uns an den Strand des Meeres versetzt. Übrigens giebt es Stücke genug, die solche Titel tragen, ohne im mindesten zu prätendieren, zur dramatischen oder epischen Musik gerechnet zu werden. Besonders wird der Name Romanze gern gebraucht für Tonstücke, welche vielmehr ein Liebeslied als etwa eine Ritterhistorie mit Kampf und Sieg oder Tod vorstellen; dieser Usus basiert darauf, daß die Franzosen das Wort „romance" für solche Lieder nehmen. Romanzen dieser Art können dann auch weiter ausgeführt mit mehreren kontrastierenden Themen in jeder der von uns erläuterten Formen (nur natürlich nicht fugiert) geschrieben werden; für sie ist nichts Gesetz, als größtmögliche Melodiosität. Zu dieser Kategorie gehören z. B. die beiden Violinromanzen von Beethoven, welche mit den Klavier-Rondos Op. 51 auf einer Stufe stehen. Auch Schumanns Novelletten dürfen wohl nur zum kleinsten Teile zur „epischen" Musik gezählt werden. Das Gebiet, welches der „epischen" Musik offen steht, die man auch „dramatische" nennen könnte, die aber letzten Endes doch wieder durchaus lyrisch sein muß

(wenigstens so weit sie nicht in Tönen „malt"), ist ein derartig unbegrenztes und unendlich vielseitiges, daß es auch hier wieder unmöglich ist, bestimmtere Anhaltepunkte zu geben. In allen Fällen müssen wir vom rein musikalischen Standpunkte aus den Anspruch auf eine logische Gruppierung der Themen, auf Herstellung einer Form A B A gleichviel von welchen Dimensionen festhalten; nicht selten ergiebt sich für die Ballade dieselbe dadurch, daß ein ruhiges und schlichter gehaltenes Thema „im Erzählertone" zu Anfang und zum Schluß auftritt, auch wohl in der Mitte vorkommt, während dazwischen sich der eigentliche Inhalt, das, was erzählt wird, in aufgeregterer Weise abspielt, indem gleichsam an die Stelle der Erzählung die Handlung selbst tritt; so wenigstens verstehe ich z. B. Chopins F-dur-Ballade, vielleicht auch die G-moll-Ballade. Es ist freilich immer etwas mißliches um solche Scheindarstellungen; hat der Komponist sich etwa bei seiner Komposition eine Handlung (z. B. die der Goetheschen Ballade „Der Fischer") gedacht, so schreibe er das zum Titel: er hat dann volle Freiheit, ungefähr so zu komponieren, als wenn der Text dazu gesungen würde (natürlich aber ohne Eingehen auf den Wortsinn, nur Umrisse zeichnend). Dieselben Mittel, welche die Begleitung einer Gesangskomposition als speziell charakteristisch für den Inhalt des Gedichtes in seinen Hauptzügen erscheinen lassen, müssen sich allerdings auch ohne Text und ohne Gesangsmelodie zu einem Tongemälde von charakteristischer Physiognomie verwerten lassen — dann aber ist es nur vernünftig, die beabsichtigte Wirkung der Musik durch Andeutung des Programms zu unterstützen. Es ist daher gewiß zu billigen, wenn neuere Komponisten (seit Schumann) gern Charakterstücken eine Spezialüberschrift geben; es ist das nicht einmal etwas neues — man sehe nur bei Couperin und Rameau nach, welche fast allen ihren kleinen Klavierstücken, selbst solchen, deren Charakter schon durch eine bestimmte Tanzform ziemlich scharf umrissen ist, noch besondere die Auffassung erleichternde Namen geben.

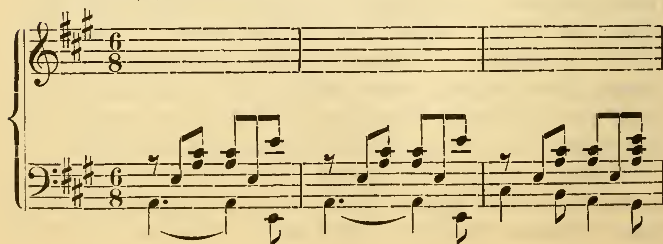
Damit erledigt sich zugleich die Definition der übrigen in der Überschrift unseres Paragraphen aufgeführten Namen; denn Nokturne, Berceuse, Barkarole, Gondoliera sind nur

solche charakterisierende Bezeichnungen. Eine Nokturne (Notturno, Nocturne) ist ein „Nachtstück", sei es eine mondhelle Nacht unter duftenden Blumen voll Liebessehnen oder in beseligender Nähe der Geliebten, sei es eine finstere Herbstnacht auf der Heide oder am öden Strande. Eine Berceuse ist ein „Wiegenlied", aber ohne Worte, man hat sich dabei die junge Mutter an der Wiege sitzend und eine innige einfache Melodie singend zu denken; diese Melodie selbst bildet den thematischen Inhalt des Stückes, während die Begleitung die Bewegung des Wiegens nachbildet; gleichsam als wenn der Gesang in ein Trällern überginge, kann dann die Melodie weiterhin reich figuriert und verziert werden. Gondoliera und Barkarole sind miteinander identisch und von Berceuse insofern schwer zu unterscheiden, als die Bewegung der Ruder, welche die Begleitung nachahmt, leicht einen ähnlichen Rhythmus ergiebt wie das Wiegen; man vergleiche:

Chopin, Berceuse Op. 57.



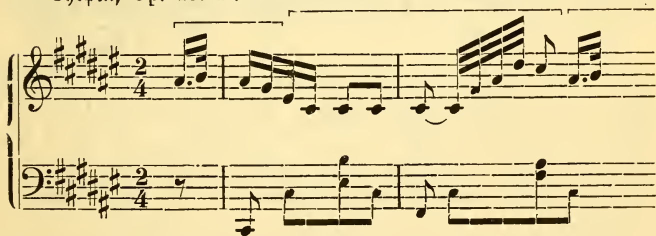
Mendelssohn, Gondellied.





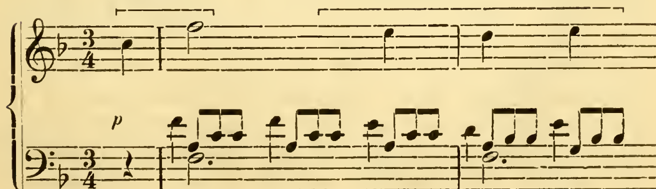
Immerhin aber bedingt die Berceuse, da sie nur der reinen Mutterliebe entquillt, eine andere Melodiebildung als die Gondoliera, für welche die Verdoppelung der Melodie in Terzen oder auch ein Alternieren der Tonlage, ja eine obligate Zweistimmigkeit (Duett) ein naheliegender Gedanke ist. Die Gondoliera ist natürlich gewöhnlich als Nachtstück gedacht, und es kann daher nicht Wunder nehmen, daß manche Nokturnen geradezu Gondolieren sind, z. B.:

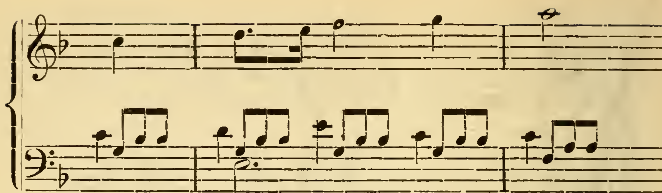
Chopin, Op. 15. II.



Chopins Nokturnen haben gewöhnlich zwei kontrastierende Themen und weisen daher die zweite Form auf (A B A), ganz besonders schön in Op. 15, Nr. I:

A. Andante.





wo im Zwischensatz (B) der Nachtwind rauh durch die Baumwipfel fährt und das Idyll stört:



Op. 37 II bringt beide Themen mehrmals (A B A B A). Andere Nokturnen stehen in der ersten Form, z. B. Op. 9 II, das nur einen motivisch verwandten Zwischensatz in der Dominante hat und das ganze Thema (a b a) reicher verziert wiederholt.

Das Scherzo gehört in eine Kategorie mit dem Capriccio, sofern es flotte Bewegung bei kurzer pointierter Motivbildung liebt, erfordert aber darum eine besondere Beachtung, weil es in der neueren Sonate und Symphonie (seit Beethoven) regelmäßig einen der vier Sätze bildet. Die meisten Scherzi sind nur kurz und nach Art der Tanzstücke scharf gegliedert, ohne eigentliche Übergänge und Durchführungen (worin sie sich vom Capriccio unterscheiden). Beethovens Scherzi haben gewöhnlich die zweite Form, d. h. einen Hauptteil, der die erste Form voll entwickelt zeigt (a b a) und ein kontrastierendes Trio (häufig ebenfalls so gegliedert), nach welchem der Hauptteil wiederholt wird. Beethovens

orchestrale Scherzi zeichnen sich durch ganz besondere Leichtfüßigkeit aus; der ganze Elfenspuk Mendelssohns ist aus ihnen herausgewachsen. So einfach wie bei den Scherzi der Klaviersonaten geht's da freilich nicht ab; wie man einen Gedanken lang fortspinnen kann, das lernt man außer bei Bach am besten aus Beethovens Scherzi. Dabei giebt es zusammengeschobene Sätze (Umdeutungen des schweren Taktes zum leichten durch Einsatz des Anfangs zum Ende) und andere Störungen der Symmetrie genug, so daß das Interesse immer frisch angeregt wird. So bringt das Scherzo der Eroica gleich zu Anfang ein Hauptproblem:

pp (2)

NB. [v] (4–5) (6)

dim.

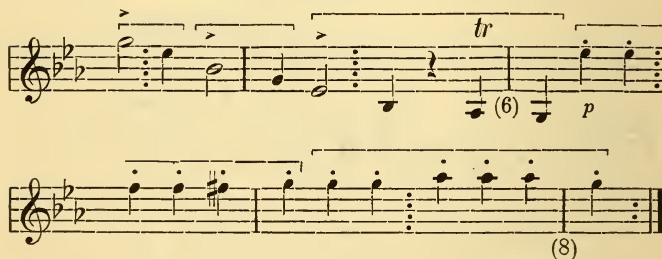
weiblich weiblich (8) weiblich

Auch das mit demselben Motiv gearbeitete Zwischenglied vor erscheinen des Themas in der Dominanttonart kann leicht mißverstanden werden:

(2)



d. h. der Schluß c—des (4. Takt) wird einmal bestätigt und zweimal modulierend verschoben, so daß beim Eintritt des Themas in F-dur 4c in 5 umgedeutet wird. Die wuchtigen Schlußbestätigungen nach der *ff*-Wiederholung des Hauptgedankens brauchen wohl nicht erklärt zu werden:



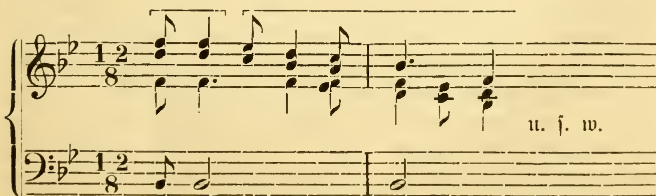
Trotz seiner großen Ausdehnung (163 Takte der Notierung) hat dieser Hauptteil doch nur ein Thema; der oben notierte Hauptsatz wird zunächst verstärkt wiederholt, als Kern des ziemlich ausgedehnten Zwischengliedes erscheint der Hauptgedanke in F-dur mit ausführlicher Rückleitung zur Haupttonart, in welcher wieder der Hauptsatz folgt, fortissimo wiederholt mit vielen Schlußbestätigungen. Auch das Trio hat die vollständig ausgebildete erste Form.

Die Scherzi Schumanns sind heftiger, massiver als die Beethovens, ganz gewiß aber darum auch viel weniger dem Namen entsprechend, der auf ein heiteres Spiel deutet. Chopins Scherzi werden teils zu wirklichen Walzern (vgl. das Ges-dur-Thema des B-moll-Scherzo), teils machen sie

ein fast finsteres Gesicht: deshalb möchte ich den Typus der Beethovenschen Scherzi auch für die Zukunft zur Nachbildung empfehlen: er repräsentiert geradezu einen Stil für sich, den nicht weiter kultiviert zu sehen, sehr bedauerlich wäre.

Übrigens ist das Scherzo nicht an den 3/4-Takt gebunden; daß es ihn thatsächlich meist aufweist, liegt wohl daran, daß der ungerade Takt von Natur lebendiger, leichtfüßiger ist, besonders wenn die schwere Zeit nicht eine Länge erhält, sondern ihre zweite Hälfte an den Auftakt abgiebt ( ). Daß staccato resp. buntgemischte Artikulation dem Scherzo besonders genehm ist, sei nebenbei angemerkt.

Zu den charakteristischen Bezeichnungen gehören auch **Pastorale** und **Elegie**, ersteres eine besonders früher recht beliebte, letztere erst in neuerer Zeit häufiger. Da wir von Beethoven eine ganze pastorale Symphonie haben, so wird es kaum nötig sein, zu erklären, was pastoraler Charakter ist: naive Heiterkeit, beschauliche Ruhe, ein gewisses selbstgenügendes Behagen ohne stärkere Impulse, ohne schmerzliche Zuckungen. Die alten **Pastorales**, wie sie zur Zeit Händels und Bachs im Schwange waren, stehen gewöhnlich im 6/8 oder 12/8-Takt, bewegen sich überwiegend im gemütlichen jambischen Rhythmus oder auch im punktierten anapästischen mit häufigen weiblichen Endungen; daß dabei die Bässe gern viel liegen bleiben, ist nichts als eine Imitation des Dudelsacks (Musette), der das alte Hirteninstrument war, trägt aber auch ohnehin zur Herstellung des Charakters der Einfalt und Ruhe bei. Ein wunderschönes Beispiel ist die Arie „Er weidet seine Herde" in Händels Messias:



daß der Text die Motive anders begrenzt, als rein musikalische Gesichtspunkte es bedingen, werden wir weiterhin sehen.

Elegie ist soviel wie „Klagelied", wehmütige Erinnerung, sinnendes Gedenken an vergangenes Glück; diese Bedeutung bestimmt hinlänglich, wie ein Stück solches Titels zu halten ist: melodiös in ernster oder doch milder Tonart, in dunkler Tonlage u. s. w.

Damit glauben wir für alle Tonstücke, welche charakteristische Namen tragen, soviel zur Erläuterung gegeben zu haben, daß der Kompositionsschüler sich benehmen kann. Übrigens geben die Lexika weiteren Aufschluß. Nach diesen Erörterungen wird man sich durch die große moderne Litteratur der lyrischen Stücke, Miniaturen, Bagatellen, Phantasiestücke, Charakterstücke u. s. w. hindurchfinden, welche bald wirklichen Liedern oder Chorliedern entsprechen, bald capricen- oder etüdenhaft geartet sind, bald ernsthaft sich dem Balladen-Genre nähern. Allein schon Mendelssohns „Lieder ohne Worte" würden ausreichen, alle Einzeltypen mehrfach zu belegen. Ich will nicht unterlassen, deren Studium aufs nachdrücklichste zu empfehlen; sie bergen einen reichen Schatz echter, bester Musik.

---

4. Kapitel.

Cyklische Werke.

§ 12. Sonate. Suite. Divertimento ꝛc.

Cyklische Werke, sofern sie überhaupt Anspruch darauf machen, als ein einheitliches Ganze betrachtet zu werden (anderenfalls kommt ihnen der Name nicht zu), unterliegen denselben logischen Gesetzen, wie die zur engeren Einheit eines zusammenhängenden Stückes verbundenen Themen; aber die Gegensätze der einzelnen Teile verschärfen sich, da die Einheit des Tempo und der Taktart aufgegeben wird. Nur die Einheit der Tonart bleibt für das ganze Werk als unabweisliche Forderung bestehen, wenn auch nur in demselben Sinne, wie für die verschiedenen Themen desselben

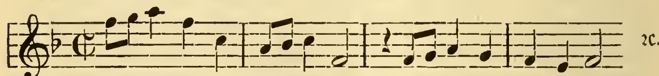
Stückes: d. h. ein mittlerer Satz oder auch mehrere mittlere Sätze dürfen, ja werden gewöhnlich in anderer Tonart stehen, die aber gegen die Haupttonart leicht verständlich ist; der Schlußsatz aber wird jedenfalls wieder in der Haupttonart (der Tonart des ersten Satzes) stehen, höchstens kann die Durtonart des Grundtones, in dessen Molltonart der erste Satz stand, für den letzten Satz zur Anwendung kommen (vgl. Teil I, S. 232).

Die ältesten cyklischen Formen (um 1600) sind die italienischen Canzonen oder Sonaten (Canzoni da sonar) auch Sinfonie genannt und die deutsche Partie (Partita) oder wie sie später (gegen 1700) durch die Franzosen benannt wurde: Suite. Die italienische Sonate (Merulo, Gabrieli, Frescobaldi ꝛc.), ist eine lose gefügte Kette von Themen verschiedener Taktart und verschiedenen Tempos, die anfänglich zumeist direkt in einander übergehen (ohne längere Pausen) und miteinander abwechseln, derart, daß dieselben Themen mehrmals auftreten und besonders der Anfangsteil am Ende wiederkehrt. Diese Sonaten oder Canzonen (Symphonien) sind für ein Ensemble von Instrumenten (Violinen, Violen, aber auch Kornett [Zinck], Posaune, Fagott) geschrieben und höchst wahrscheinlich aus dem Bestreben entstanden, die erheblich älteren Tanztypen (Pavane, Gaillarde) künstlerisch frei miteinander zu verbinden, sind aber regelmäßig durchsetzt mit Elementen, welche den Tänzen fremd sind und der Kirchenmusik entstammen (fugierte Teile mit seriösem oft aber auch kapriciösem Thema) und benennen die tanzartigen Teile nicht mit den Namen der Tänze. Ein hübsches Beispiel dieser mehrgliedrigen Canzone, ein Capriccio von G. B. Grillo aus dem Sammelwerke ‚Canzoni da sonar' vom Jahre 1608 habe ich als Beilage zu dem Aufsatz „Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts" in der Sängerhalle 1895, Nr. 8 ff. veröffentlicht, andere findet man in Wasielewskis „Die Violine im 17. Jahrhundert" sowie in meiner in Stich befindlichen Sammlung „Alte Kammermusik" (London, Augener & Co.).

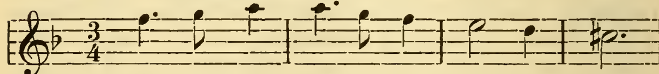
Die deutsche Partie stellt dagegen nur Tänze und zwar vollständig entwickelte von je 2—3 mit Reprisen versehenen Teilen zusammen, sämtlich in derselben Tonart stehend und

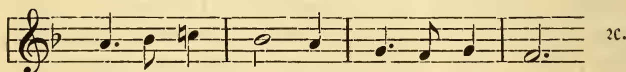
dieselben Motive verarbeitend (Variationen-Suite). Der erste, welcher von der uralten Zusammenstellung des Reigen mit dem Nachtanz zur thematischen Verbindung mehrerer Tänze fortschritt, war soweit bisher bekannt Paul Bäuerl (Peurl, Bäwerl), Organist in Steyer. Die siebente seiner 1611 zu Nürnberg gedruckten Suiten (ohne Hinweis auf Suitengruppierung, weshalb die Existenz dieser alten Suiten erst 1894 von mir aufgedeckt werden konnte), hat die Ordnung (für vier Streichinstrumente):

Nr. 25. Padouan.

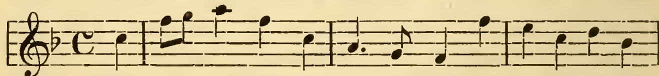


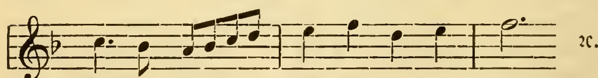
Nr. 26. Intrada (Courante?)



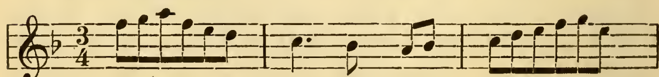


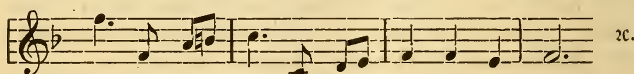
Nr. 27. Dantz (Allemande).





Nr. 28. Galliarda.





Bei Joh. H. Schein (1617, Banchetto musicale, 20 fünfsätzige Suiten für vier bis fünf Streichinstrumente) ist

die Ordnung: Paduane, Gaillarde, Courante, Allemande, Tripla-(Nachtanz), bei Johann Neubauer (nicht gedruckt, Autograph vom Jahre 1649 in Cassel) in den viersätzigen Suiten: Pavane, Gaillarde, Ballett (mit Taktwechsel), Courante, in den drei sechssätzigen (Nr. 5, 7, 8): Pavane, Gaillarde, Ballett, Courante, Allemande, Sarabande, bei Wolfg. Karl Briegel (1652 gedruckt) ebenso wie in den viersätzigen Neubauers. Neubauer scheint der erste zu sein, der die bedeutungsvolle Neuerung anregte, Sätze in der Variante der Haupttonart in die Suite einzuführen (in der A-moll-Suite, (Nr. 5): Allemande und Sarabande in A-dur [mit zwei vorgezeichneten Kreuzen], in der C-dur-Suite (Nr. 7): Allemande und Sarabande in C-moll [mit zwei vorgezeichneten ♭], in der D-moll-Suite, (Nr. 8, letzte): Allemande und Sarabande in D-dur (mit zwei vorgezeichneten Kreuzen).

Während die deutschen Komponisten überwiegend den vollstimmigen Satz für vier bis sechs Instrumenten in den Suiten festhielten, gingen die Italiener gleich nach 1600 zumeist dazu über, ihre Sonaten nur für ein oder zwei Soloinstrumente (Violinen) mit Basso continuo zu schreiben, wobei sich speziell das virtuose Element breit zu machen anfing. Die deutsche Tanzsuite fand bald auch in Italien Nachahmung und wurde als Sonata da camera von der ältern nun Sonata da chiesa (Kirchensonate) benannten Canzone unterschieden. Die Verschmelzung beider vollzog Johann Rosenmüller in seinen 1667 in Venedig gedruckten fünfstimmigen Sonate da camera, indem er jeder aus Allemande, Courante, Ballo und Sarabande bestehenden Suite eine Symphonie (Sonate) voranschickte. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts verschwinden allmählich die Pavane und Gaillarde (Pavane vielleicht zuletzt in Werner Fabricius' Deliciae harmonicae 1657, Gaillarde noch 1670 in G. Bleyers Lustmusik). Möglicherweise haben Rosenmüllers Kammersonaten vom Jahre 1667 die definitive Ausscheidung der Pavane und Gaillarde aus der Suite besiegelt, doch bringt schon 1654 Reinhardt Karl Beck in Straßburg: Allemanden, Ballette, Arien, Giguen, Couranten, Sarabanden für zwei Violinen mit Baß. Jedenfalls ist die bisher ver-

breitete Annahme durchaus irrig, daß die französischen Lautenisten und Klavecinisten auch nur die neuere Form der Suite geschaffen haben, wie sie sich gegen 1700 festgesetzt hat mit der Ordnung:

Allemande, Courante, Sarabande, Gigue,

eine Folge, der man vielleicht überhaupt mehr typische Bedeutung beigelegt hat, als ihr zukommt. Die Aufeinanderfolge dreier Tänze im Tripeltakt, die sich hauptsächlich im Tempo unterscheiden, ist in der That kaum normal zu nennen und eine Sichtung der Litteratur beweist, daß man doch wohl die Bedeutung der sogenannten Intermezzi, d. h. weiterer Sätze (Airs, Gavotten, Bourréen, Menuette, Passepieds, Capricci u. s. w., welche hauptsächlich zwischen Sarabande und Gigue auftreten, unterschätzt hat. Andererseits sind Suiten denen einer der für obligat ausgegebenen Sätze (die Gigue) fehlt, sehr häufig. Jedenfalls aber ist die überaus große Zahl der Abweichungen von dem obigen Schema durch das Bestreben hinlänglich erklärt, die Gleichförmigkeit der gehäuften Tripeltakte zu durchbrechen. Niemals hat die Suite den ihr von Anfang an (in der deutschen Variationensuite) anhaftenden Fehler ganz abgelegt, daß gegen das Ende hin die Sätze leichtwertiger ausfallen. Bach und Händel haben allerdings diesen Eindruck durch breite kunstvolle Ausführung der Schlußgigue zu beseitigen gestrebt, und auch die Einführung der Chaconne oder Passacaglia als Schlußsatz (nach der Gigue) ist auf denselben Grund zurückzuführen. Erscheint nun aber auch noch vor der Allemande eine Ouvertüre (Symphonie), so erweist sich alles in allem die Suite, wie wir sie zur Zeit Bachs und Händels vollentwickelt vorfinden, als eine recht respektable cyklische Form.

Die Suite stellt regelmäßig sämtliche Sätze in dieselbe Tonart; das auch noch heute zu thun, liegt kein Grund vor. Wer heute eine Suite schreibt — und warum sollte man nicht immer wieder neue Anregung aus dem Studium und der Nachbildung dieser charakteristischen rhythmischen Typen suchen? — wird nicht nur die entwickeltesten Formgesetze anwenden dürfen, d. h. Thema und Gegenthema, Durchführungen, Überleitungen u. s. f. für die einzelnen Stücke zur Anwendung bringen, sondern er wird auch die Mittel=

sätze ungestraft in kontrastierende (natürlich aber verwandte) Tonarten rücken können. Wenn wir bei J. S. Bach sich die Sonate zuerst schüchtern aus der Festhaltung derselben Tonart für alle Sätze herauswagen sehen (er bringt gelegentlich den Mittelsatz in der Parallele), so dürfen wir die in dieser Hinsicht seither gewonnene Bereicherung der Mittel heute ohne Besinnen auf die Suite mit ausdehnen.

Zwischen der Suite und der heutigen Sonate steht das Divertimento, auch Serenade oder Cassation genannt, ein cyklisches Tonwerk, das meist aus mehr als vier Sätzen besteht, die aber nur zum Teil Tanzstücke und zwar dann nur die im vorigen Jahrhundert besonders beliebten Menuette (also nicht die veralteten Hauptstücke der Suite) sind, im übrigen aber Airs mit oder ohne Variationen (Adagios oder Andantes), und zu Anfang und zu Ende ein leicht gearbeiteter (nicht fugierter) Allegrosatz. Die Form ist noch heute kulturfähig; es ist überhaupt wunderlich, daß die neueren Komponisten so wenig Geschmack daran finden, eine Anzahl kürzerer charakteristischen Stücke nach Art der Suite, aber ohne direkte Anlehnung an deren Typen, zu cyklischen Werken zusammenzustellen — das ist heute nur für Klavier üblich, da aber wieder in einer Weise, welche die Intention eines wirklichen Cyklus fraglich erscheinen läßt. Warum sollte man nicht für Streichquartett oder für ein beliebiges Ensemble, ja für das volle Orchester einen Cyklus von sechs oder mehr Stücken schreiben — etwa wie Schumanns „Bilder aus Osten", die in Reineckes Orchesterbearbeitung sehr wohl die ästhetische Berechtigung einer solchen Form erwiesen haben?!

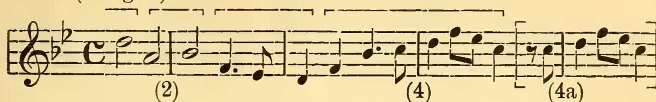
Die heutigen Sonaten und die ihr in der Form völlig gleichgebildeten Ensemblewerke, die Trios, Quartette, Quintette, Sextette u. s. f. bis zur Symphonie für großes Orchester, haben gewöhnlich vier Sätze, einen Allegrosatz in der vierten Form, einen kantabeln langsamen Satz (Adagio, Andante, Allegretto), ein kapriziöses Scherzo oder Menuett, und einen flott laufenden rondoartigen oder aber ernsteren, im Charakter und Form dem ersten Satze entsprechenden Schlußsatz (im letzteren Falle Finale genannt).

Der erste Satz ist gewöhnlich sehr ausgeführt, hat nicht nur zwei wohlunterschiedene Themen und eine längere

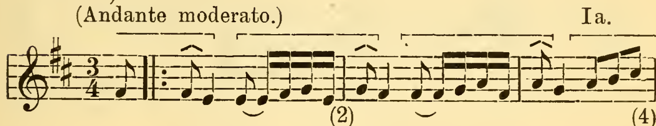
Durchführung, sondern häufig auch noch Überleitungen und Schlußanhänge mit thematischer Physiognomie und manchmal eine längere Einleitung in langsamem Tempo (Grave, Largo, Lento). Das Tempo des ersten Satzes ist gewöhnlich kein übermäßig schnelles, der Charakter ist mehr ein kräftiger, entschlossener; die Themen lieben große Linien und die Durchführung pflegt diese noch zu erweitern und gewaltige Steigerungen zu Wege zu bringen. Das mildere, gesangsmäßige zweite Thema bestimmt weniger den Charakter des Satzes, als daß es zur rechtzeitigen Mäßigung des gewaltigen Andrangs und zur Auffrischung der Wirkung des ersten Themas dient, weshalb es auch gewöhnlich nur kurz ist.

Der langsame Satz — gleichviel ob er vor oder nach dem Scherzo (Menuett) erscheint, ist bei den höchststehenden Werken dieser Form ein langausgesponnenes Adagio oder Andante sostenuto, also ein gesangsmäßiger, in der Melodie schwelgender Satz im großen Stile. Seine Form kann die zweite, dritte oder vierte sein, ja selbst die erste ist nicht ausgeschlossen, nämlich dann, wenn die längere Ausdehnung durch Variierung eines kurzen Themas erzielt wird. In unserer Erläuterung der Variationenform (S. 9 ff.) beschränkten wir uns darauf, einige Beispiele von Doubles zu geben; jetzt nach Erläuterung der Tanztypen und der Stücke anderen scharf definierbaren Charakters müssen wir hinzufügen, daß die Variationen eines Themas den Charakter auch derart modifizieren können, daß z. B. einzelne den Charakter des Menuetts oder der Sarabande oder eines Marsches, ja Trauermarsches oder einer Gigue, eines Scherzo ꝛc. annehmen. Übrigens ist auch für langsame Sätze der zweiten oder dritten Form (mit ein- oder zweimaliger Wiederkehr des Hauptthemas) die Variierung des Themas etwas durchaus gewöhnliches und dadurch zu motivierendes, daß die langsame Bewegung für die Verzierung besonders günstig und daher dieses neue Mittel der Belebung des Interesses für die Wiederholungen am Platze ist. Nicht selten tritt das zweite Thema langsamer Sätze in beschleunigtem Tempo, auch wohl mit anderer Taktart ein, so in der neunten Symphonie Beethovens:

I. Thema.
(Adagio.)



II. Thema.
(Andante moderato.)





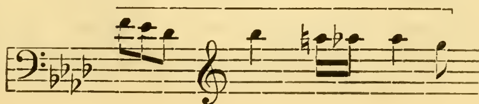
Doch sind solche Fälle selten; manchmal bergen sich hinter der Veränderung des Tempos und der Taktart nur leichte Modifikationen des Haupttempos, besonders wenn der ganze Satz nur aus Variationen besteht, wie z. B. im Adagio des Es-dur-Quartetts, Op. 127 von Beethoven (wohl einem der imposantesten Variationensätze, die existieren):

Thema. Adagio ma non troppo e molto cantabile.



1. Var. dgl.



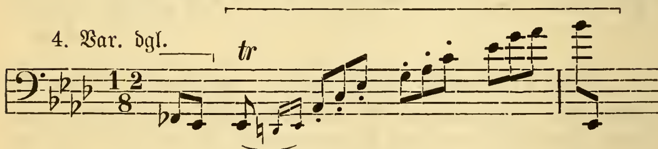


2. Var. Andante con moto.



3. Var. Adagio molto espressivo.





5. Var. dgl.



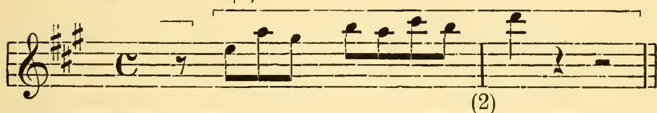
wo die Tempobezeichnungen die Zählzeiten kaum ernstlich modifizieren dürften, wohl aber den durch die gesamte figurative Gestaltung der betreffenden Variationen bedingten Einzelcharakteren entsprechend sind. Dagegen bedingt die Wohlverständlichkeit des Themas in den verschiedenen Variierungen des Cis-moll-Quartetts, Op. 131 eine sehr ver=

schiedene Temponahme, für welche selbst Beethovens Bezeichnungen noch nicht kontrastierend genug sind:

Thema. Andante ma non troppo. 1. Var. dgl.



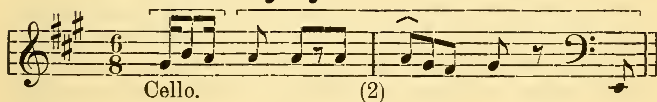
2. Var. (besser ₵) Più mosso.



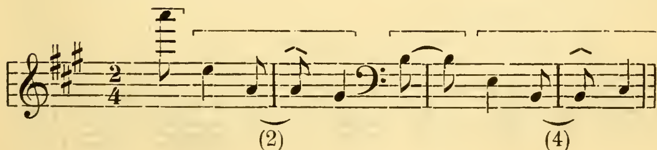
3. Var. Andante moderato.



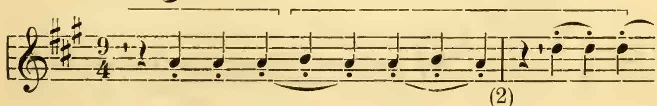
4. Var. Adagio (♪| ♩).

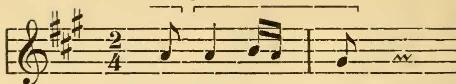


5. Var. Allegretto.



6. Var. (𝅗𝅥. = 72.) Adagio ma non troppo.

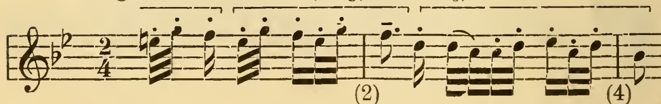




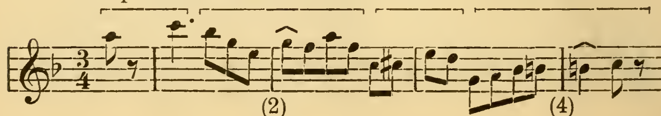
Die Variationenform, mit solcher Freiheit gehandhabt, bringt die erhabensten Wirkungen zustande, schiebt aber freilich in die Sonate gleichsam eine Suite ein. Folgt einem solchen Variationensatze unmittelbar ein Scherzo von knapper, Tanz=artiger Gliederung in derselben Tonart, so liegt die Gefahr nahe, dasselbe ebenfalls noch für eine Variation zu halten (z. B. in Beethovens Op. 26). Vielleicht ist das mit einer der Gründe, weshalb man Variationensätze gern an das Ende cyklischer Werke setzt (Beethoven Op. 109 und 111). Die lange Ausdehnung variierter Sätze veranlaßt gewöhnlich, die Zahl der Sätze zu beschränken (in Op. 26 ist der Variationensatz der erste, es fehlt also der große Allegrosatz, im Op. 57 fehlt das Scherzo u. s. f.).

Der im kleinen Stile gehaltene Satz der Sonate und Symphonie ist vor Beethoven gewöhnlich ein Menuett (mit Trio); das eigentliche Scherzo schuf erst Beethoven, indem er die Eigenschaften, welche diesen Satz von den anderen unterscheiden (das Kurzatmige, Graziöse, Leichte), potenzierte. Doch gab Beethoven selbst in der A-dur-Symphonie und in der Achten zwei Beispiele der doppelten Vertretung des kleinen Stils, indem er statt des Adagio ein Allegretto einstellte, das natürlich gegen das Scherzo (Menuett) nicht so gegensätzlich absticht:

VIII. Symphonie.
Allegretto scherzando (langsamer Satz).



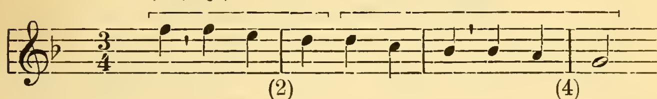
Tempo di Minuetto.



A-dur-Symphonie.
Allegretto (langsamer Satz).



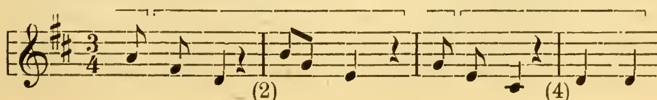
Presto (Scherzo).



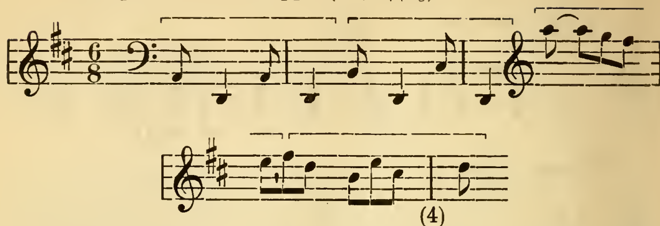
Dieser Vorgang hat besonders bei Brahms Nachfolge gefunden; es wäre aber doch ein unersetzlicher Verlust, wenn die Komponisten definitiv den Typus des Adagio im großen Stile vernachlässigen wollten. Es ist wohl der passende Ort, daran zu mahnen, daß gerade solche Sätze nicht nur seitens des Komponisten, sondern auch seitens der Spieler und Hörer die größte Stärke und Ausdauer des Empfindens bedingen, daß sie die höchsten Anforderungen an die schöpferische, wie an die genießende Phantasiethätigkeit stellen.

Die größten Divergenzen zeigen die Schlußsätze. Weitaus in der Mehrzahl der Fälle sind dieselben Rondos, d. h. Stücke der dritten oder zweiten Form von schneller Bewegung und heiterem Charakter, leicht verständlich und in glattem Flusse sich abspielend, ohne Aufwand höherer Kunstmittel (imitierende Polyphonie) und ohne tiefere Erregungen. Das Rondo gehört aber auch zum kleinen Stil, sollte daher nur dann zur Anwendung kommen, wenn der langsame Satz hinter das Scherzo (Menuett, Allegretto) gestellt ist (was bis jetzt nur selten geschieht) oder aber, wenn überhaupt nur ein Mittelsatz (in langsamem Tempo) eingeschoben ist. Man sehe sich z. B. Beethovens Op. 28 darauf hin an, wo die beiden letzten Sätze entschieden tautologisch wirken:

Allegro vivace. Scherzo.



Allegro ma non troppo (Schlußsatz).



Man vergleiche damit z. B. die beiden dreisätzigen Sonaten Op. 31, I und II, bei denen das flotte Schlußrondo direkt nach dem langatmigen Adagio folgt: wie frisch wirken die neue Tonart und der neue Charakter!

Gewiß kann der Komponist immer noch Mittel finden, ein Schlußrondo wirksam gegen das direkt vorausgehende Scherzo abzuheben; die Formenlehre hat aber keinen Grund eine Reihenfolge zu empfehlen, welche Gefahren der gekennzeichneten Art mit sich bringt. Ist der letzte Satz im großen Stil erfunden, d. h. seriös, markig, leidenschaftlich oder stürmisch, so kann die Nähe des tanzartigen Satzes seine Wirkung nicht gefährden; ein vortreffliches Mittel, dem Charakter des letzten Satzes neue frische Farbe zu geben, ist die Vorausschickung einer (meist nur kurzen) Einleitung in langsamster Bewegung (Largo), ja selbst die Einschaltung eines zweiten langsamen Satzes kommt vor (Schumanns Es-dur-Symphonie). Ist der letzte Satz fugiert, so ist eine solche Einleitung kaum entbehrlich (es sei denn, daß der vorletzte Satz direkt in den letzten überführt, d. h. zugleich die Einleitung desselben vorstellt. Die Wahl der Fugen- oder Chaconnenform für den Schlußsatz geht von einer Anschauung aus, die in scharfem Gegensatz zu derjenigen steht, welche ein Rondo von leichter Faktur als Abschluß vorzieht: nimmt man im letzteren Falle an, daß das Interesse des Hörers erschöpft ist, so daß man ihm nur noch eine leichte Unterhaltung bieten darf, so gilt im ersteren der Hörer als durch die vorausgegangenen Sätze hinreichend vorbereitet, dem Komponisten auf das Gebiet künstlichster kontrapunktischer Kombinationen zu folgen. Es versteht sich, daß die eine wie die andere Überzeugung nicht „Ansichtsache" ist, sondern logischer Weise durch

die Art und Natur der ersten Sätze bedingt wird. Wer möchte es für möglich halten, daß Beethoven der Sonate Op. 106 als Schlußsatz ein Rondo wie das von Op. 90 angehängt hätte, oder daß er letzterer Sonate ein solch fugiertes Finale wie das von Op. 106 hätte geben mögen?! Man sehe nur nach, durch welche komplizierten Mittel es der Meister ermöglicht, der Op. 90 verwandten Sonate Op. 101 eine Fuge als Abschluß zu geben (kanonisches Trio im 2. Satz als Vorbereitung für den polyphonen Stil, langsame Einleitung des Schlußsatzes, Wiederanklang an den ersten Satz, Beginn des Schlußsatzes in freier Polyphonie)!

Oberster Grundsatz für alle cyklischen Formen ist und muß bleiben, daß dieselben nicht als eine Kette von Einzelstücken erscheinen, sondern daß sie eine Einheit bilden und womöglich den Eindruck eines geschlossenen Kreislaufs (κύκλος) machen, ein A—B—A in höchster Ordnung vorstellen.

Es hat wohl kein Komponist so zahlreiche und mannigfaltige Versuche gemacht, den Schematismus der Drei- oder Viersätzigkeit der Ordnung:

Hauptsatz (Allegro)

1. Zwischensatz (Adagio) 2. Zwischensatz (Minuetto, Scherzo)

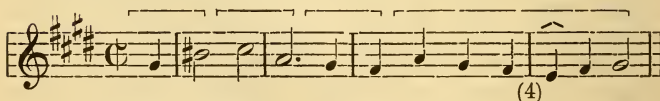
(eventuell nur Adagio oder nur Menuett)

Schlußsatz (Allegro)

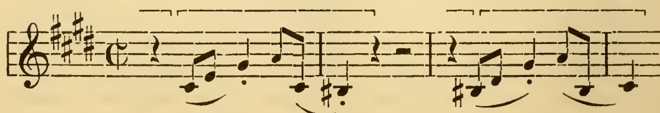
zu durchbrechen, wie Beethoven. So besteht die ganze Sonate Op. 54 nur aus einem Menuett-artigen und einem Rondo-artigen Satze; der erste ist so reich melodisch, daß er ein ferneres Andante oder Adagio nicht wohl zuließ, der letzte so flott und dabei so scharf gegliedert, daß vor ihm ein Scherzo nur störend sein konnte. Ähnliche Mittelcharaktere haben auch die beiden Sätze der Fis-dur-Sonate Op. 78, zwischen denen die Einschaltung eines getragenen oder scherzenden Satzes fast noch unmöglicher erscheint. Vom Standpunkte unserer Darlegungen aus müssen solche Werke auf eine Stufe gestellt werden mit jenen unvollständigen Ausprägungen der ersten Form, welche eines deutlich heraustretenden Zwischengliedes entbehren (vergl. I, S. 127). Auf

der anderen Seite vermehrt Beethoven die Zahl der Sätze über vier hinaus, indem er durch die Auffindung immer neuer Kontrastmittel dem Interesse immer neue Nahrung bietet, richtiger: die Grundstimmung des Werkes nimmt immer wieder neue Erscheinungsformen an. So hat das Cis-moll-Quartett 7 Sätze, nämlich:

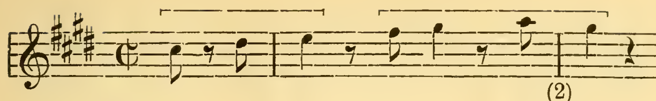
1. eine tiefernste Fuge ₵ in Cis-moll (Adagio ma non troppo)
2. ein Rondo $^6/_8$ in D-dur ohne eigentliches Kontrastthema mit Zwischengliedern gleichen Charakters) (Allegro molto vivace)
3. eine recitativische, phantasieartige Überleitung (C Allegro moderato, Adagio) zum
4. Thema mit Variationen ($^2/_4$ Andante ma non troppo e molto cantabile) in A-dur
5. ein Scherzo ₵ in E-dur (Presto) in der zweiten Form, mit Schlußanhang von thematischer Physiognomie zum ersten Teil (E-dur) und Trio in A-dur; Ordnung A B A B A B* (diesmal in E-dur) A.
6. ein kurzes Adagio quasi un poco andante $^3/_4$ in Gis-moll überleitend zu einem gewaltigen, fast orchestralen
7. Finale ₵ Allegro in Cis-moll, dessen Verwandtschaft mit dem ersten Satze trotz des schnelleren Tempos augenfällig ist:



I. Satz, Fugenthema.



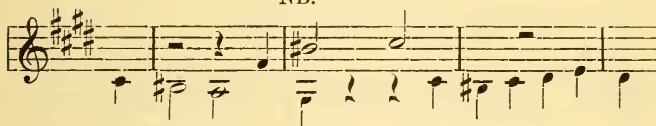
Finale; Anfang.



1. Thema.

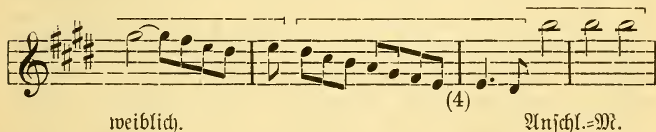


2. Periode des 1. Themas (vergl. 1. Satz).

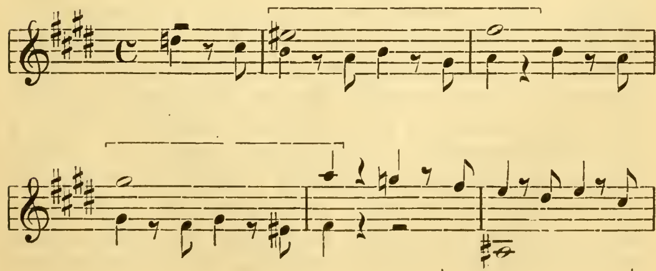


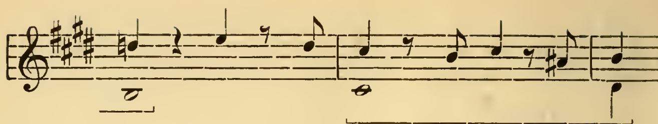
das. weiterhin.

Die Form ist die vierte, das zweite Thema steht in E-dur:

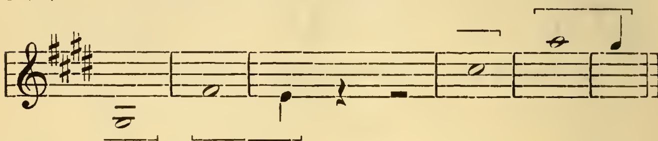


Die Durchführung gewinnt zunächst ein fugenartiges Ansehen durch einen Kontrapunkt zum ersten Thema

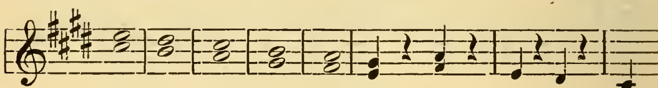




vertauscht denselben aber weiterhin mit den ebenfalls durchgeführten



und:



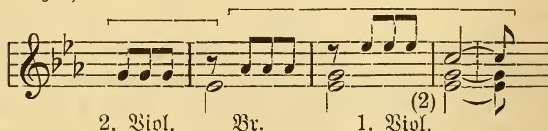
Daß die Ouvertüre in gewissem Sinne zu den cyklischen Werken gehört, ging aus gelegentlichen Beobachtungen im Laufe unserer Untersuchung hervor. Wir sahen, daß die alte französische Ouvertüre (die Lullysche), welche auch in die Suite überging, aus zwei Teilen kontrastierenden Tempos bestand: einer gravitätischen Entree im $^4/_4$ Takt und einem bewegten, meist fugierten Mittelsatze, nach welchem der langsame Einleitungssatz wiederholt wurde; die italienische Opereinleitung (Sinfonia) begann umgekehrt mit einem lebhaften Einleitungssatze, ließ demselben ein kontrastierendes Andante oder Largo als Mittelteil folgen und schloß mit einer ausgeführten Fuge, die auch wohl zum Schluß in eine Gigue überging. Die Verwandtschaft dieser alten Formen mit der Phantasie ist offenkundig; noch mehr steht die moderne potpourriartige Ouvertüre der Phantasie nahe, während die höchststehenden Ouvertüren unserer Meister überwiegend die vierte Form haben, allerdings meist mit einer langsamen Einleitung, doch ohne Wiederkehr des langsamen Tempos am Schluß. Zwischen die langsame Einleitung (Introduzione) und den Hauptteil schiebt sich häufig eine vermittelnde Überleitung, welche allmählich das Tempo beschleunigt und gleichsam das Thema des Allegro aus der Einleitung herauswachsen läßt.

Seltener sind Fälle wie in der Ouvertüre zu Fidelio, daß der erste Anfang gleich den Hauptgedanken im Haupttempo andeutet aber noch wieder zu Gunsten einer langsamen Einleitung zurücktritt. Auf die Einleitung in der Durchführung zurückzukommen, ist natürlich dem Komponisten jederzeit unbenommen, muß sogar als eine logische Bereicherung der Form bezeichnet werden. Weniger vom rein formalen Standpunkte aus als von dem der Charakteristik im Hinblick auf einen bestimmten Vorwurf gerechtfertigt, ist das Abschließen der Ouvertüre mit einem selbständigen noch schnelleren, glänzenden Thema, während natürlich die Steigerung des Tempos des Hauptthemas bedingungslos gut zu heißen ist, ingleichen die Erweiterung etwaiger Schlußanhänge des ersten Teils zu einem selbständigen Schlußthema. Der Hauptteil der Ouvertüre kann eine Fuge sein (Beethoven Op. 124), aber es ist ebensowohl möglich nur in der Durchführung oder am Schluß das Hauptthema oder einen Teil, ein hervorstechendes Glied desselben fugenartig zu behandeln. Überhaupt kann wohl nach den Ergebnissen unserer Betrachtung für keinen Fall mehr ein Zweifel sein, was der Komponist darf: die Grundprinzipien der Formgebung glaube ich klar entwickelt zu haben; wie weit der Komponist vom geraden Wege abweichen zu müssen glaubt, kann seiner selbständigen Einsicht im besonderen Falle überlassen bleiben. Immer wieder müssen wir aber auf die guten Muster hinweisen. Die Analyse ist des Kompositionsstudiums bester Teil!

§ 13. Ensemble und Orchestersatz.

Wir haben zwar wiederholt Beispiele aus Ensemblewerken (Sonaten für Klavier und Violine, Trios, Quartetten, Symphonien 2c.) angeführt, hatten aber besonders für die ersten Versuche hauptsächlich das Klavier als das Instrument im Auge, für welches wir schrieben, oder wenn wir uns ein Ensemble verschiedener Instrumente (z. B. Streichquartett) dachten, so nahmen wir doch keine besondere Rücksicht auf Teilnahme der einzelnen Instrumente an der Melodiebildung, am Aufbau des Themas; nur für die Durchführungen und Fugen erschien es uns selbstverständlich, daß das Thema nicht unausgesetzt demselben Instrument anvertraut wurde, sondern

bald von dem einen, bald von einem anderen übernommen wurde. Es ist daher an der Zeit, daß wir uns klar machen, daß selbst beim Klaviersatz nur scheinbar fortgesetzt eine Stimme das Hauptwort führt. Nur beim einstimmigen Gesange kann von einer dauernd führenden Hauptstimme die Rede sein, obgleich auch da, wenn überhaupt eine Begleitung vorhanden ist, diese gelegentlich einige melodische Phrasen zwischen die der Singstimme werfen wird, sei es, wenn diese pausiert, sei es, wenn sie auf einem Tone längere Zeit stillsteht, oder aber selbständig kontrapunktierend, oder in freier oder strengerer Imitation mit ihr verbunden. Nun giebt es ja zwar Instrumentalkompositionen, bei denen ein Instrument ausdrücklich und vorsätzlich als melodieführendes, als Soloinstrument behandelt ist, während ein anderes oder ein Ensemble anderer nur begleitet: in solchem Falle wird das Verhältnis in der Hauptsache ähnlich sein, wie wenn eine Solo-Singstimme begleitet wird; allein, die dann in der Regel zugleich ins Auge gefaßte Absicht, dem Soloinstrument auch Gelegenheit zur Entfaltung technischer Virtuosität zu geben, bedingt häufig gerade erst recht, daß die Begleitinstrumente auch einmal die Melodieführung übernehmen, während die Solostimme begleitende Passagen ausführt. Sehr viele Themen sind aber überhaupt derart angelegt, daß ein Teil ihres Wesens im Eingreifen anderer Stimmen beruht; man braucht dazu nicht einmal gleich an Fälle wie das Hauptthema des ersten Satzes der C-moll-Symphonie zu denken, dessen Melodiefaden sich zunächst durch 2. Violine, Bratsche und 1. Violine zieht:



oder an die 5. Variation des Cis-moll-Quartetts, wo alle vier Instrumente sich in die Melodie teilen (vgl. S. 151), vielmehr kann jede Stelle mit Synkopierungen, welche durch Gegenstimmen verständlich werden, überhaupt mit komplementärer Rhythmik oder mit Imitationen einer Gegenstimme, wo die Hauptstimme lange Noten oder Pausen hat,

als Beleg dienen (man denke z. B. an den marschartigen Satz in Beethovens Op. 101).

Sobald man nun aber für zwei gleichberechtigte Instrumente schreibt, also z. B. für Klavier und Violine (oder Cello, resp. irgend ein Blaseinstrument), wird die Herabsetzung des einen von beiden zum bloßen Begleitinstrument zu einem ästethischen Verstoß, zu einem Stilmangel. Die Kunst kennt keinen Diener, und alle jene Zwittergattungen von Ensembles, bei denen Instrumente nur als Füllsel oder Stütze benutzt wurden, sind daher mit Recht heute veraltet, so z. B. die Klaviersonate mit einer „begleitenden", d. h. nicht selbständig geführten, sondern nur Teile der Klavierpartie mitspielenden Violine, auch die Sonate für Violine oder mehrerer Instrumente mit Generalbaß (welche in einem heute nicht mehr möglichen Maße auf die Mitwirkung des Cembalisten oder Organisten am letzten Ausbau der Werke rechnen), die Trios mit einer nur den Klavierbaß verdoppelnden Cellostimme, wie sie noch Haydn schrieb u. s. f. Wir empfinden es heute mit Recht als einen Mangel, wenn in einer Violinsonate ein gesangsmäßiges Thema nur von der Violine vorgetragen wird, während das Klavier eine figurierte accordische Begleitung ausführt: mit Recht fordern wir, daß, wenn sich nicht beide einander ergänzend in den Vortrag teilen können, an jedes Instrument einmal die Reihe zum Solovortrag desselben komme. Da das Klavier der Polyphonie fähig ist, so schweigt wohl auch die Violine ganz, wenn das Klavier das Thema übernimmt; besonders häufig findet man das zu Anfang der langsamen Sätze, wo gewöhnlich das Klavier den Hauptsatz des ersten Themas zuerst allein vorträgt: die Übernahme der Melodie durch das der Tontragung und Schwellung fähigere, überhaupt lebendigeren Ausdrucks mächtige Streichinstrument erscheint dann als eine wesentliche Bereicherung. Bei der Zusammenstellung des Klaviers mit mehreren Streichinstrumenten fordern wir zwar nicht, daß jedes der letzteren in gleichem Maße selbständig hervortrete wie das Klavier, begnügen uns vielmehr damit, daß die Gesamtheit der übrigen Instrumente als selbständiger Faktor dem Klavier gegenübergestellt wird, erwarten aber doch, daß die Streichinstrumente unter sich wieder einigermaßen gleichmäßig die Rollen ver-

teilen und nicht z. B. die erste Violine die anderen ganz zu Begleitinstrumenten degradiert. Kräftige Anfänge wie in Beethovens Violinsonaten Op. 12. I, Op. 30. III, dem Es-dur-Quartett Op. 16, der Trios Op. 70, I und Op. 11, Schumanns Quintett u. a. werden meist unisono von allen beteiligten Instrumenten ausgeführt, sobald aber die feinere Gliederung des Themas beginnt, treten auch die Faktoren auseinander. Vielleicht ist kein Meister so gewissenhaft und konsequent in der abwechselnden Bedenkung der zusammenwirkenden Instrumente verfahren wie Beethoven; man möchte behaupten, daß er eine fast peinliche Akkuratesse dabei zur Anwendung brachte. Wir wollen nur ein Beispiel kurz erörtern, nämlich die Violinsonate Op. 96, bei der sogar der Aufbau des Themas gleich beide Instrumente alternierend hervorhebt:

Allegro moderato.

(2) (4)

Violine allein. Klavier allein. Violine (Klavier begleitend).

(4a)

Viol. Klavier allein. Viol.

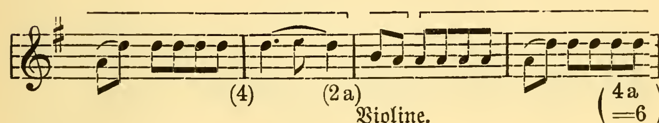
(6) (6a)

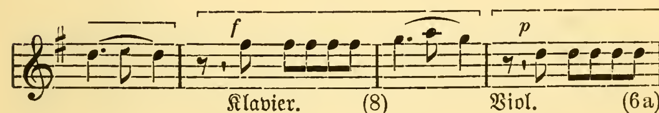
Klav. beide.

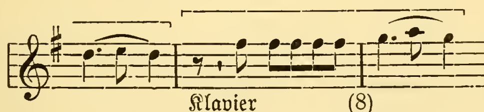
(6b)



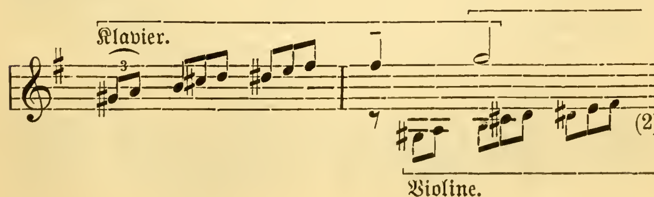


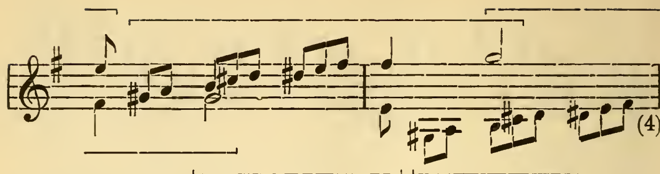






Durch eine schnelle Wendung ($T^{7}\,{}^{3}_{<} = \not{D}^{7}$) wird die zweite Dominante erreicht (g—$\not{e}^{9>}$—a+) und es folgt der mixolydische Rückgang zur Dominante, der Tonart des zweiten Themas, wobei Klavier und Violine einander gedrängt imitieren:

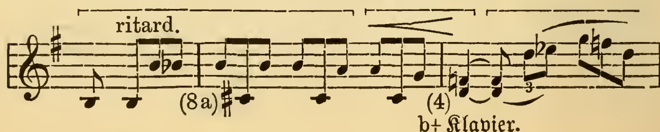


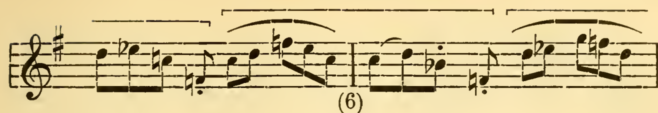


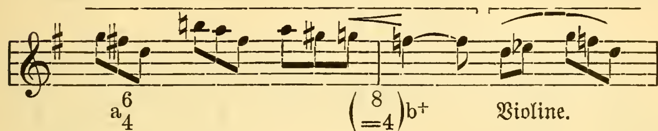




Das zweite Thema (8 Takte, mit Halbschluß auf a^7) wird zunächst vom Klavier vorgetragen, während die Violine begleitet, dann tauschen beide die Rollen, die Violine nimmt die Melodie, das Klavier die Begleitung, aber mit einer zweitaktigen Verlängerung (7.—8. wiederholt, ritardando) und folgendem Übertritt (Trugschluß a^7—b^+) nach B-dur, in welchem scheinbar ein neuer Gedanke anhebt, der sich aber zur Schlußbekräftigung umwandelt, indem sich b^+ als Vertretung der Subdominante (Unterterzklang) von D-dur enthüllt; der erste Eintritt des B-dur muß als vierter Takt gelten (weil er Schlußbedeutung hat); auf den achten erfolgt aber nochmals der Trugschluß nach B-dur, und alsdann eine mehrmalige Bekräftigung des Halbschlusses auf den 8. Takt, mit endlicher Einmündung in einen neuen Schlußsatz in D-dur, dem noch eine Anzahl weiterer Anhänge mit Rückdeutungen folgen. Die ganze Stelle läßt durchaus Klavier und Violine zu gleichen Teilen die Melodieführung:

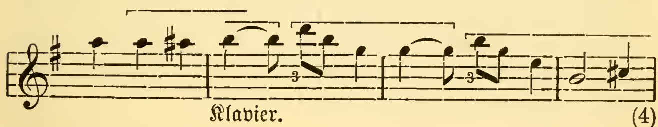


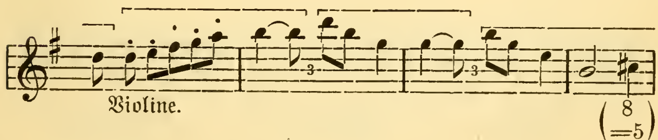

(6)


a 6 4
(8 =4) b+
Violine.


beide.
(6)
cresc.


string.
(8)
(8a)
sempre sforzanto.


Klavier.
(4)


Violine.
(8 =5)


Anschl.=M.
beide.

II da Klavier. (8 =5)

(8) (5) Violine.

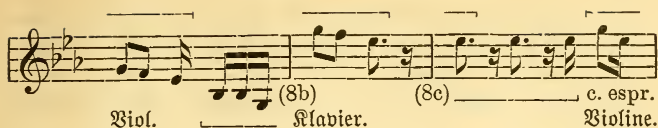
tr
(8a) (8b) (8c) (8d) d⁷ (1) Repetition des 1. Teils.

Für gleichmäßige Behandlung beider Instrumente ist der Satz ein unübertreffliches Muster; aber der zweite kaum minder. In diesem trägt zuerst das Klavier den durch Anschlußmotive interessanten Hauptsatz vor, worauf nach drei eintaktigen Schlußbestätigungen (deren erste die sotto voce einsetzende Violine wie träumend bringt) die Violine den zweiten zur Subdominante modulierenden Satz beginnt; dabei kommen einige rhythmische Raritäten vor:

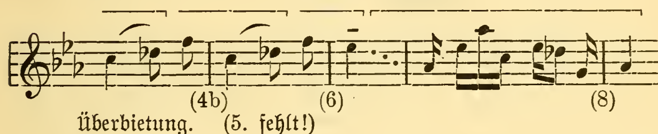
Adagio.

(4) Klavier. Anschl.-M. (weiblich)

(8) (8a) Anschl.-M. (weiblich)

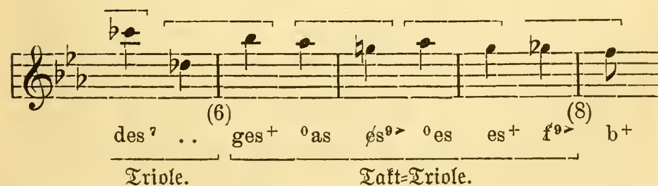






Der nächste zurückleitende Satz wird ebenfalls noch von der Violine gebracht, während das Klavier die nicht einfache Harmonie erläutert:





Nach drei Takten Schlußbestätigung führen vier weitere Takte (mit Umdeutung des vierten zum ersten) mixolydisch (b^7) zum Anfangssatze zurück, den diesmal die Violine vorträgt, während das Klavier dafür den zweiten übernimmt,

der diesmal nicht moduliert. Als Coda erscheint eine Umgestaltung des dritten mit Wahrung der Tonart, bei dem der Violine die Melodie zufällt, aber mit reicher Kontrapunktierung durchs Klavier. Hochinteressant sind die letzten Schlüsse:

Violine.

Klavier.

ꝛc.

Das eine Beispiel mag genügen, fürs Studium der Partituren der Kammermusikwerke die erforderlichen Winke zu geben, um sogleich zu erkennen, worauf es ankommt und die größere oder geringere Gleichmäßigkeit der Heranziehung der Instrumente zur Gestaltung der Themen zu verfolgen. Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß die Verbindung mehrerer durch Klangfarbe und Tonlage unterschiedenen Instrumente die Anwendung der verschiedenen von uns nachgewiesenen Störungen des symmetrischen Aufbaues erleichtert, sofern z. B. das Untergehen des Endes im neuen Anfange durch Einsetzen des neuen Instruments ganz besonders leicht verständlich gemacht werden kann; ebenso werden

alle Schlußwiederholungen oder auch das Überspringen eines leichten Taktes durch Veränderung der Instrumentierung sofort klar gemacht werden. Als prächtiges Musterbeispiel für die Verteilung der Rollen im Trio sei Beethovens D-dur-Trio, Op. 70. I besonders hervorgehoben, bei welchem nicht nur alle drei Instrumente abwechselnd am Melodiefaden spinnen, sondern auch die beiden Streichinstrumente oft sich in äußerst wirksamer Weise vereinen, um dem Klavier den Widerpart zu halten.

Noch vergesse man das eine nicht, daß die Eigenart jedes Instruments für die Behandlung gewisse selbstverständliche Gesetze giebt, welche eine absolute Gleichstellung beim Zusammenwirken mit anderen verbieten; so werden z. B. im Klavierpart häufig Harpeggien und vollere Griffe auftauchen, wo die Streichinstrumente Tonleitergänge vorziehen, während umgekehrt das Klavier an Stelle von Tonrepetitionen accordische Brechungen oder anderes Figurenwerk setzen muß. Solcher Unterschiede sind natürlich noch mehrere beim Orchestersatz zu berücksichtigen, dem wir hier eine eingehendere Betrachtung unmöglich widmen können. Bezüglich weiterer Informationen über die Orchesterinstrumente müssen wir auf den „Katechismus der Musikinstrumente", sowie auf F. A. Gevaerts große „Neue Instrumentenlehre" (deutsch von Dr. H. Riemann, Leipzig, bei O. Junne) verweisen.

---

5. Kapitel.

Vokalsatz.

§ 14. Allgemeines.

Zu den für das Zustandekommen der Formen der Instrumentalmusik zusammenwirkenden Faktoren treten im Vokalsatz einige neue, die sich mit jenen zweckmäßig und widerspruchslos verbinden können, oft aber auch mit ihnen in Konflikt treten. Diese sind:

a) die das Verständnis des Textes allein ermöglichende korrekte Betonung (Accentuation) der Silben resp. Worte,

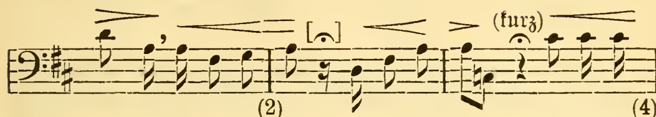
b) die den Sinn des Satzes offenbarende korrekte Interpunktion (Gliederung des Satzes in Teilsätze),

c) bei metrischen Texten die Konservierung des durch den Dichter vorgebildeten metrischen Schemas.

Durchaus zu verwerfen ist natürlich eine Melodiebildung, welche den Text gar nicht berücksichtigt, sondern die Melodien rein musikalisch erfindet (d. h. also instrumental) und die Worte, so gut oder so schlecht es geht, darauf verteilt, wie es im 15.—16. Jahrhundert die niederländischen Kontrapunktiker mit ihren Messen- und Motettenkompositionen machten, indem sie zu endlosen Tonreihen nur wenige Textsilben setzten, welche die Sänger nach Belieben wiederholten; auch die Koloraturen der Zeit des Gesangsvirtuosentums (Oper und Oratorium im 17.—18. Jahrhundert) gehören zu dieser Art der Gesangsmusik ohne engeren Anschluß an den Text. Freilich ist es aber gut zu heißen, daß die Gesangsmelodie sich über die bloße korrekte Deklamation der einzelnen Worte hinaus erhebt, ja es ist unbedingtes Kunstgebot, daß die Gesangsmelodie die Stimmung des Satzes, ja des ganzen Gedichts zum Ausdruck bringe; je mehr sie das thut, desto mehr wird sie wirklicher Gesang, d. h. eigentliche Musik sein: die am Wortvortrag haftende Gesangsweise, das Recitativ, ist deshalb nur mehr ein Sprechen in fixierter Tonhöhe, d. h. grenzt nur an das Gebiet der eigentlichen Kunst. Recitativ ist sozusagen musikalische Prosa; aber wenn selbst die gewöhnliche Rede bereits einen ziemlich streng eingehaltenen Takt erkennen läßt (man beachte nur, wie unwillkürlich jeder Mensch die Worte, welche Sinnaccent verlangen, ungefähr in gleichen Abständen voneinander bringt, indem er über die dazwischen liegenden, je nachdem es viele oder wenige sind, schneller oder minder schnell hinwegeilt), so ist für das Recitativ, das doch auf alle Fälle immer schon gesteigerte Rede ist, ein wirklicher Takt unentbehrlich. Bekanntlich haben die Notierungen der Recitative in der Oper und dem Oratorium nur eine ungefähre Gültigkeit; es versteht sich aber, daß die von den Komponisten geschriebenen Harmoniewechsel wenigstens

die schweren Zeiten verraten, auf welche die Sinnaccente fallen z. B.:

Bach, Matthäuspassion.





d. h. wir fordern von der musikalischen Ausgestaltung eines solchen abgerundeten Satzes, daß auch sie uns eine abgeschlossene Periode bringe; der feinfühlige Sänger wird daher etwa in einer Weise, wie unsere Notierung sie zeigt, die Werte dehnen (⟩ 𝄐) oder beschleunigen (⟨), um für das Ende die Wirkung des achten Taktes zu gewinnen. Je mehr der Komponist dem Sänger darin vorgearbeitet hat, d. h. je mehr die Taktstriche am rechten Flecke stehen, desto mehr wird er darauf rechnen können, daß der Sänger seinen Intentionen gerecht wird. Die stereotype Notierung des Recitativs im C-Takt, wie sie selbst noch Beethoven und Weber haben, ist eine ganz uneigentliche und bedarf an vielen Stellen einer radikalen Umdeutung, z. B.:

Weber, Freischütz.





Es sei den jungen Komponisten daher aufs wärmste anempfohlen, solche Mittel, durch die Taktnotierung den Sänger gleich sicherer zu führen, ja nicht gering zu achten, sondern nach Möglichkeit zu verwerten!

Je höher gesteigert die eigentliche musikalische Ausgestaltung ist, je mehr an Stelle der Wortdeklamation die wirkliche Melodiebildung tritt, desto schwieriger wird es werden, sich die Interpunktion des Textes immer mit den Abschnitten der Melodie (2. 4. 8. Takt) decken zu lassen; davon abzusehen ist aber keinesfalls möglich, und Fälle wie das bekannte Mendelssohnsche:





sind nie zu loben (das „Reiselied" ist strophisch komponiert und in allen anderen Strophen decken sich Interpunktion und musikalische Gliederung, nur in dieser einen nicht). Viel weniger empfindlich ist dagegen unser Gefühl für den Widerspruch zwischen Wort=Ende und dem aus rein musikalischen Gründen sich ergebenden Motiv=Ende; fällt das Wort=Ende nicht auf eine Interpunktionsstelle, so kann sogar das Hinüberreichen desselben in ein neues Taktmotiv zu einer hohen melodischen Schönheit werden, sofern das neue Motiv dann aus dem vorigen herauswächst und in einer Weise mit ihm verbunden ist, welche die Instrumentalmusik nicht kennt:

Schumann, Mondnacht.





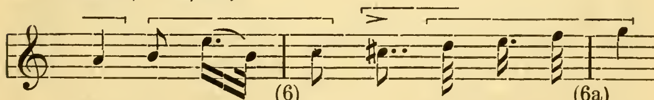
Aber auch an einer Interpunktionsstelle ist es einem genialen Tondichter möglich, das Hinüberziehen des Wortes in den neuen Auftakt für eine besondere Wirkung auszubeuten:

Schubert, Wasserflut.



Hier ist das f—d eigentlich Generalauftakt für die Wiederholung der letzten Gruppe. Merkwürdiger noch ist die folgende Stelle, wo die chromatische Veränderung von ^{0}e in a^{7} eigentlich die ohnehin ziemlich starke Gliederung des sechsten Taktes noch verstärkt (andererseits kommt aber der Accent der chromatischen Harmonie der Betonung des „nicht" zu statten, so daß auch hier das verwandelte A-moll gleichsam Generalauftakt wird):

Weber, Euryanthe.



Es ist klar, daß solche Hinüberziehung des Endes die einzige Möglichkeit ist, wie auch im Gesange ein Analogon des Generalauftakts vorkommen kann.

Bei der Komposition prosaischer Texte (z. B. von Bibelversen) in nicht recitativischer, sondern gesteigerter, kantabler Form, gleichviel ob für eine Stimme mit Begleitung, oder für mehrere Singstimmen mit oder ohne Begleitung, ist es nicht schwer, die Prinzipien der Formgebung, welche wir für die Instrumentalmusik entwickelt haben, zur Geltung zu bringen. Die Rhythmik und der Tonfall der Worte wird von selbst auf prägnante Motive hintreiben; die größeren Glieder für den symmetrischen Aufbau werden dann leicht durch Wiederholung von Textbruchstücken gewonnen. Wer aber einen nicht metrischen und nicht gereimten Text ohne alle Wiederholungen und Melismen durchkomponieren will, wird notwendig auf die Form des Recitativs, wenn auch des begleiteten, hingedrängt werden, welches letztere dann der Begleitung eventuell einige thematische Gestaltung ermöglicht.

§ 15. Metrum und Reim als Vorbildung einer musikalischen Form.

Das Metrum eines Gedichtes gliedert nicht sowohl den Inhalt als die Form; wenn auch bei schlichter Bildung Inhalt und Form sich nicht nur im Großen und Ganzen, sondern auch im Kleinen (wenn auch nicht im Kleinsten) decken, so werden doch besondere Wirkungen oft genug gerade durch deren Widerspruch erzielt und auch ganz einfache Gedichte enthalten gar nicht selten solche Konfliktsbildungen, sei es, daß die hauptsächlichsten Interpunktionen in die Verse hineinfallen, anstatt auf ihr Ende, oder daß gar Worte aus einem Verse in den anderen hinüberragen, oder endlich, daß das Strophenende nicht mit einem Satzende zusammenfällt. Die Seltenheit und Widrigkeit von Fällen der letzten beiden Arten beweist, daß bis zu einem gewissen Grade die Form vom Inhalte abhängt. Hat der Dichter zu arg gegen dies Gebot verstoßen, so ist es Sache des Komponisten, den Fehler nach Möglichkeit zu verdecken, indem er durch ähnliches Verfahren wie bei der Komposition eines nicht metrischen Textes durch Wiederholungen oder Dehnungen 2c. fehlende Symmetrien schafft.

Das **Metrum** ist zunächst soweit eine Vorbildung der musikalischen Form, daß es die Taktschwerpunkte oder doch die schweren Takte bestimmt; die Taktart dagegen läßt es dem Belieben des Komponisten völlig frei, da der Musik in jeder Taktart die Bildung der beiden eigentlich allein in Betracht kommenden Versfüße, des Jambus und Anapäst, auf mehrerlei Weise möglich ist:

a) Jambus:

im zweizähligen Takt: ♩ | ♩ oder ♪ | ♩.

im dreizähligen Takt: ♩ | 𝅗𝅥 oder ♪ | 𝅗𝅥 ♪ u. a. m.

b) Anapäst:

im zweizähligen Takt: ♫ | ♩ oder ♫ | ♩

im dreizähligen Takt: ♩ ♩ | ♩ oder ♪ ♩ | ♩. auch ♫ | 𝅗𝅥 2c.

Aber die musikalische Wiedergabe ist nicht an die unveränderte Beibehaltung einer rhythmischen Form gebunden, unterscheidet insbesondere gern zwischen leichten und schweren Versfüßen und bevorzugt letztere durch Dehnung oder geht über erstere durch Verkürzung leicht hinweg. Ein Vers des Schemas:

∪ | ∠ ∪ – ∪ | ∠ ∪ [–]

wird daher nicht nur Melodieansätze wie die folgenden ergeben können:

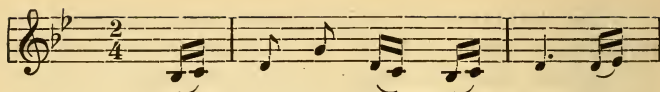
Ich fra=ge kei=ne Blume, ich fra=ge kei=nen Stern

(Schubert.)

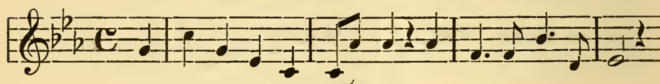
O wüßt' ich doch den Weg zu=rück, den

lie = ben Weg zum Kin = der = land.

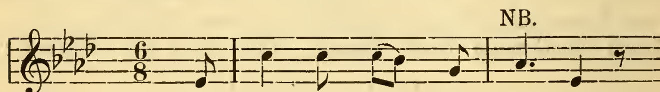
(Brahms.)



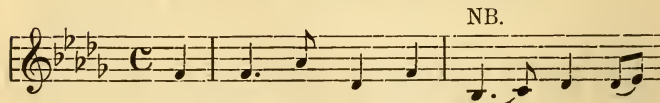


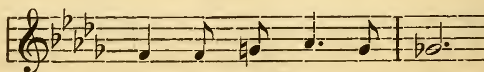


sondern vor allem auch solche mit Überbrückung der Pause (des fehlenden 5. Taktes) durch Dehnung der auf den 4. Takt fallenden schweren Silbe, so daß die weibliche Endung den 5. Takt erreicht:









NB.



Ein Jüng=ling liebt ein Mäd=chen, das



hat ei = nen an = dern er = wählt.

(Schumann.)

Aber auch die Dehnung der auf den ersten schweren (den 2.) Takt fallenden Silbe ist möglich, ja selbst die Dehnung des leichten Taktes; Schumanns Lied „Wehmut“ giebt mehrere Beispiele solcher Dehnungen, bei a) ist der zweite und vierte, bei b) der dritte und vierte Fuß gedehnt, bei c) ist der Dichter geistreich korrigiert ([◡] — – ◡ ⏊ ◡ –), allerdings auf Kosten des Reimes:

a)



Es las = sen Nach = ti = gal = len

b)



Ich kann wohl manchmal sin = gen

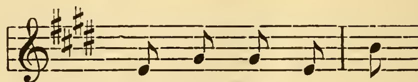
c)



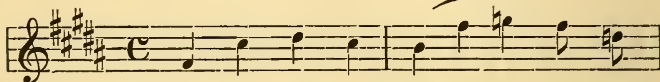
Spielt drau = ßen Früh=lings=luft

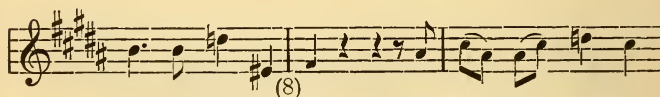
Diese Schumannsche Anwendung des Dreivierteltaktes steht im grellsten Gegensatz zu der Beethovenschen des folgenden Falles:





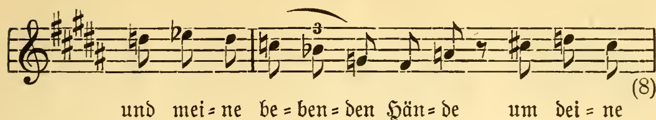
Hier hat Beethoven die für die Symmetrie eigentlich nötige Pause (–) einfach übersprungen (vgl. I, S. 103). Aber auch Dehnungen des letzten schweren Wertes bis in die Zeit der nächsten Gruppe hinein oder umgekehrt — wenn das erste Motiv einer Gruppe besonderen Nachdruck fordert, eine Dehnung durch verfrühtes Einsetzen sind innerhalb des Schemas ohne Störung des Aufbaues möglich; beides finde ich z. B. in Brahms Op. 85, Nr. 6 (Waldeinsamkeit):







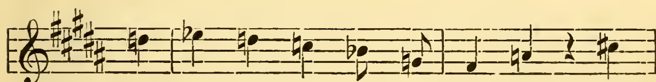
Dasselbe Lied giebt uns auch ein Beispiel für die Verkürzung der Werte (das metrische Schema ist wie bei allen bisher angeführten ◡ ◡́ ◡ – ◡ ◡́ ◡ [–]):





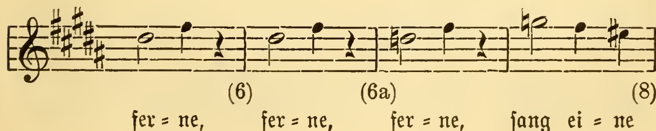


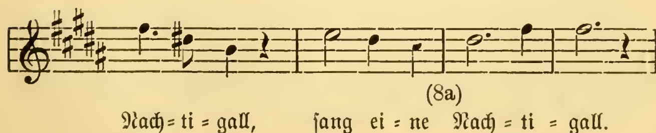
anstatt:





welche ruhige Form den Textinhalt gewiß nicht in gleichem Maße zur Geltung gebracht haben würde, und gegen das Ende ein wunderschönes Beispiel der Dehnung:





anstatt:



Es wäre leicht, unsere Beispiele der Umgestaltung der schlichtesten Komposition des Metrums ◡ ⏊ ◡ – ◡ ⏊ ◡ [–], nämlich fortgesetzt:



noch beträchtlich zu vermehren; wir dürfen das aber dem angeregten Interesse des Kompositionsschülers überlassen: es ist Sache des Talents und der seelischen Feinfühligkeit, im geeigneten Moment in der rechten Weise das trockene Schema zu durchbrechen. Nur darauf müssen wir noch hinweisen, daß im allgemeinen das strophische Lied, d. h. das für sämtliche (gleich gebauten) Strophen des Gedichtes dieselbe Melodie wiederbringende, sich möglichst solcher Abweichungen enthält und nach Möglichkeit dem Vorgange des Dichters folgt, d. h. es dem Vortragenden überläßt, die Sinnaccente gegen das Metrum zur Geltung zu bringen. Fürs Volkslied ist das selbstverständlich; da ist die Melodie unantastbar und der Text muß sich, so gut es geht, fügen. Dagegen geht das durchkomponierte (jeder Strophe ihre besondere Melodie gebende) Kunstlied, das aber natürlich immer eine der von uns entwickelten Formen zu gewinnen suchen (d. h. auf eine oder mehrere Hauptmelodien zurückgreifen) wird, jederzeit auf den Stimmungsinhalt der einzelnen Strophen ein.

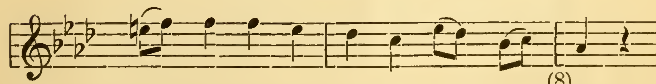
Zu den stärksten Abweichungen vom Metrum gehören diejenigen, welche den Reim unwirksam machen. Der Reim ist im poetischen Metrum der Träger der Schlußwirkung, d. h. er steht direkt in Parallele mit dem schweren Takt; Verse, die aufeinander gereimt sind, treten

zu einander in Symmetrie und fordern gebieterisch in der musikalischen Ausgestaltung eine entsprechende Behandlung. Kümmert sich der Komponist gar nicht um die Reimstellungen des Dichters, d. h. reimt er paarweise, wo der Dichter kreuzweise gereimt hat oder umgekehrt, so handelt er nicht nur pietätlos, sondern schafft durch den Widerspruch zwischen dem Aufbau des Dichters und dem seinen ein schweres Hindernis für die einheitliche Auffassung, zumal wenn das Gedicht ein bekanntes, jedermann ohne die Komposition geläufiges ist. Allerdings giebt es Fälle, wo dem Komponisten die musikalische Nachbildung des metrisch gereimten Aufbaues sehr erschwert ist, z. B. wenn die Reimzeilen weit voneinander abstehen oder wenn die Reime sich häufen. Eine hochgeniale Lösung eines solchen Problems ist Schuberts Komposition des Goetheschen „Erster Verlust". Bei Goethe ist die erste (vierzeilige) Strophe gänzlich ungereimt — für den Musiker eine Unmöglichkeit; Schubert bringt die Melodiezeilen kreuzweise in Beziehung, meidet aber gleiche Endungen (!):









Die zweite (nur dreizeilige) Strophe bringt bei Goethe Reime auf drei der Zeilen der ersten, aber in unregelmäßiger Folge; den ersten („Wunde") muß Schubert ignorieren, da ihm die

erste Zeile einen ganzen Vordersatz abgeben muß, den er nicht auf das erste Glied des Nachsatzes der ersten Periode reimen kann, ohne die Wirkung der beiden folgenden Reime, die vortrefflich auf den ersten Satz zurückweisen (an Takt 1—2 und 7—8 anknüpfend), zu zerstören:

(1. Takt übersprungen.)

(2) (4)

Ein = sam nähr' ich mei = ne Wun = de

und mit stets er = neu = = ter Kla = ge traur'

(8)

ich um's ver = lor = ne Glück.

Die dritte nur zweizeilige Strophe wiederholt wie bei Goethe getreu Takt 1—2 und 7—8 der ersten Periode.

Ein auffälliger Verstoß gegen das Gesetz der Konservierung der Reimstellung findet sich in Ad. Jensens so stimmungsvollem und farbenprächtigem „Mädchen am Manzanares":

II. II.

Die Win=de die lau=en ver = hal=len der Hauch
Und der Himmel ruht auch, ihr Ant=litz zu schau = en
(Und ihr Ant=litz zu schauen, der Himmel ruht auch.)

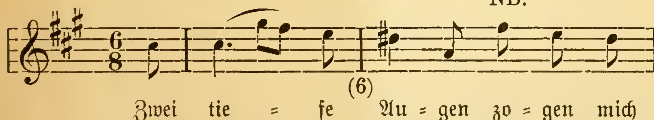
d. h. Jensens Melodiebildung ist so angelegt, als wenn die Textworte so wie hier die geklammerten gestellt wären.

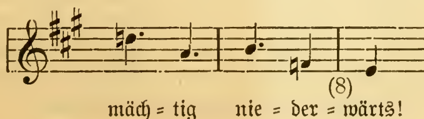
Komplizierter noch sind die Probleme, welche Geibels Gedicht „Mein Herz ist schwer" (aus den „Spätherbstblättern") stellt; die Strophen sind vierzeilig, mit paarweisen Reimen

aa, bb, aber die erste Zeile der zweiten Strophe wiederholt die Worte der letzten Zeile der ersten, die erste Zeile der dritten wiederholt die der letzten der zweiten, die beiden letzten Zeilen der dritten Strophe entsprechen (in umgekehrter Folge) der zweiten und ersten der ersten Strophe, also wenn wir für den Wortlaut jeder Zeile einen besonderen Buchstaben setzen:

a b c d; d e f g; g h b a.

Dies Lied hat Johannes Brahms komponiert (Op. 94, 3), ist aber dem künstlichen Reimgebäude nur zum kleinsten Teile gerecht geworden; man vergleiche damit meine (vor Brahms) erschienene Komposition desselben Liedes (Op. 34. IV) — trotz meiner hohen Verehrung Brahms' gerade auch als Liederkomponist möchte ich behaupten, daß formal meine Komposition der Dichtung mehr gerecht wird, denn ich habe im strengen Anschluß an die Parallelitäten der Verszeilen die Melodie aufgebaut — vielleicht freilich auf Kosten des großen leidenschaftlichen Zuges. Meiner Ansicht nach sollte man ein Gedicht lieber nicht komponieren, wenn man die durch den Dichter vorgebildete Form nicht wenigstens in den Hauptumrissen konservieren zu dürfen glaubt. Einzelne Übergehungen eines Reimes, besonders bei kreuzweiser Reimstellung (a b a b) die des zweiten a, sind dagegen durchaus unbedenklich, wenn eine Dehnung wichtigerer und eine Verkürzung minder wichtiger Silben das wünschenswert macht, z. B. bei Brahms' Op. 86. V, wo es nach den ersten beiden streng deklamierten Zeilen „Es brausen der Liebe Wogen und schäumen mir um das Herz" so weiter geht:





anstatt:



Da schon praktische Rücksichten gebieten, der Singstimme beim Schluß der einzelnen Strophen längere und auch innerhalb derselben einige kürzere Pausen zu gewähren, so wird selten der Singstimme ganz allein der Themen-Aufbau zufallen, vielmehr wird die Begleitung gelegentlich Schlußbestätigungen oder emphatische Wiederholungen, Überleitungen, Rückgänge u. s. f. einschalten. Aber sie wird auch oft selbst die Fortführung der Melodie übernehmen, während die Singstimme nur kurze abgerissene Phrasen hineinwirft oder gar (wo die Charakteristik Melodieentfaltung im Gesange geradezu verbietet) zu einer Mittelstimme werden. Für letzteres wüßte ich kein schöneres Beispiel, als den C-dur-Mittelsatz von Nr. 2 des Liederkreises an die ferne Geliebte von Beethoven, wo das Klavier die Melodie vorträgt, während die Singstimme mit ihrem festgehaltenen g die lauschige Stille des ruhigen Thales versinnlicht, wo „im Gestein still die Primel sinnt“:

Dort im ru = hi = gen Thal

(vgl. auch Schuberts „Kreuzzug“). Für die Teilung der Melodie zwischen Klavier und Gesang verweise ich z. B. auf Schumanns „Im Walde“ („Es zieht eine Hochzeit dem Berg entlang“); in solchen Fällen bildet das Metrum des Gedichtes nur einzelne Teile des musikalischen Aufbaues, es wird durch die Komposition gleichsam verdoppelt.

§ 16. Die Formen der Vokalmusik.

Je nach der Beschaffenheit des Textes wird eine Komposition lieber für eine Singstimme mit Begleitung oder für Chor ohne oder mit Begleitung oder für zwei oder mehr dramatisch einander anredende und antwortende Stimmen angelegt werden. Ein rein lyrisches Gedicht von kurzer Ausdehnung wird am liebsten als Lied oder Chorlied behandelt werden, letzteres unbedenklich auch dann, wenn der Text nur als Gesang eines einzelnen sich giebt, also z. B. beim Liebeslied. Nur wird man allerdings ein Mädchenlied nicht gerade für Männerchor und ein Ständchen nicht für Frauenstimmen oder gemischten Chor setzen, obgleich die singende Stimme keineswegs ihrer Tonlage und ihrem Geschlechte nach mit dem Inhalte des Gedichtes als wirkliche Person in Konnex gebracht zu werden braucht: es ist daher schließlich nicht geradezu ästhetisch verwerflich, daß eine Männerstimme ein Mädchenlied singt oder eine Frauenstimme ein Ständchen, und es ist sogar mit Glück die Form des Duetts für ein Liebeslied möglich, während die Zumutung an die Phantasie eine stärkere ist, wenn eine Singstimme Rede und Gegenrede zweier Personen übernimmt (wofür das Duett die natürliche Form wäre) oder wenn eine Stimme im Namen einer Menge spricht (anstatt daß ein Chor dies thut). Wird ein längeres lyrisches Gedicht für Chor komponiert, so wird der Komponist geeignete Partien desselben gern einer Solostimme übertragen oder auch je nach Umfang und Inhalt verschiedene Solopartien einschieben, so daß schließlich die ganze Komposition mehr oder weniger stark sich in einzelne Teile für Chor und Soli gliedert. Die Chornummern sind entweder ganz schlicht Note gegen Note gesetzt (das gewöhnliche beim Chorlied) oder aber mehr polyphon gehalten, mit nacheinander einsetzenden und wechselnd pausierenden Stimmen (das gewöhnliche bei der Motette), gleichviel ob nach Fugenart oder frei imitierend, ja selbst ohne Imitationen. Im Duett wechseln bald die Singstimmen ab, bald treten sie auch zum Parallelgesang oder in allerlei Verschlingungen, resp. Imitationen zusammen; für die speziellere Führung giebt es keine anderen Gesetze,

als die für allen musikalischen Aufbau gültigen und die in den letzten Paragraphen kurz erörterten Beziehungen zum Wortsinne und zur natürlichen Deklamation. Das Terzett unterscheidet sich vom Duett nur durch die Dreizahl der beteiligten Stimmen; das dramatische Terzett ist insofern eine seltenere und schwierigere Form, als Rede und Gegenrede zwischen drei Personen nicht so direkt möglich ist wie zwischen zweien, es sei denn, daß zwei in verschiedenem oder auch in demselben Sinne auf die dritte einreden, oder daß die dritte nur Zuschauer ist u. s. f., kurz: das Terzett und noch mehr das Quartett wird höhere Anforderungen an die Individualisierung der Personen stellen, wenn es nicht als zwecklose Mehrbelastung empfunden werden soll.

Die Motette ist speziell eine Form des religiösen Gesanges; wird ein Bibelwort, Psalmenvers 2c. für eine Singstimme mit Begleitung (Orgel oder anderen Instrumenten) gesetzt, so entsteht das geistliche Lied; wird es für Chor (mit oder ohne Soli) ausgearbeitet, so entsteht die Motette oder (bei größerer Ausdehnung) die geistliche Kantate.

Eine erzählende Dichtung wird in der musikalischen Ausgestaltung zur Ballade, gleichviel ob sie für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung gesetzt wird oder für Chor mit oder ohne Soli und mit oder ohne Klavier- oder Orchesterbegleitung. Je nach der Größe des in Bewegung gesetzten Apparates wird die gesamte Ausführung mehr oder weniger ins Große angelegt werden: man wird also z. B. nicht Chor und Orchester in Bewegung setzen, um zwei oder drei achttaktige Perioden absingen zu lassen. Dagegen läßt leicht das Interesse nach, wenn eine Komposition von großer Länge nur von einer Singstimme mit Klavierbegleitung oder vom Note gegen Note gesetztem a cappella-Chor ohne Soli und ohne Begleitung bestritten werden soll.

Der polyphone und imitierend gehaltene Chorsatz mit gelegentlichem Zusammentreten der Stimmen zu gleicher Rhythmik und gleichem Text ist dagegen vieler Abwechselungen fähig, sofern schon das solistische Heraustreten einer hellen (Tenor, Sopran) oder dunklen Stimme (Baß, Alt) jederzeit als besondere Farbe wirkt, die Beschränkung auf die beiden dunklen oder die beiden hellen Stimmgattungen oder auf

Männerstimmen allein oder Frauenstimmen allein jederzeit für längere Abschnitte möglich ist und im übrigen natürlich Tempowechsel, Taktwechsel und Tonartenkontrast für die Vokalmusik ebenso mit Glück zu verwerten sind wie für die Instrumentalmusik. Der a cappella-Gesang wird, um die angedeuteten verschiedenen Klangfarben genügend ausbeuten zu können, gern vorübergehend oder auch für ein ganzes Tonstück die einzelnen Stimmen teilen, d. h. sowohl den Sopran als den Alt, sowohl den Tenor als den Baß in einen ersten (höheren) und zweiten (tieferen) teilen, so daß nicht nur ein vierstimmiger Chor von Männerstimmen und ein vierstimmiger Chor von Frauen-(Knaben-)Stimmen, sondern auch ein vierstimmiger Chor von dunklen Stimmen (Alte und Bässe) und ein vierstimmiger Chor von hellen Stimmen (Soprane und Tenöre) und obendrein noch zwei vollständig besetzte gemischte Chöre zur Erzielung von Kontrastwirkungen aller Art zur Verfügung stehen. Die Vermehrung der Stimmenzahl im schlichten Zusammengehen wird dagegen leicht mehr zum Ballast, als zur Quelle neuer Wirkungen; anstatt also acht Stimmen übereinander zu türmen, wird man lieber vier und vier abwechselnd, und nur gelegentlich für kleine Strecken einander durchkreuzend beschäftigen.

Diese reichere Art der Chorbehandlung (doppelchörig) ist besonders für kirchliche Kompositionen (Motette, Psalm, Messe) in Aufnahme. Die Messe bildet einen Teil des katholischen Gottesdienstes und ist ein für allemal an bestimmte Worte gebunden; sie gliedert sich in fünf Teile (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus, Agnus dei), welche getrennt sich zwischen die verschiedenen Teile der Liturgie einschieben. Die Messe wird entweder nur für Chor oder für Chor und Soli, und weiter entweder a cappella oder mit Orgel oder Orchesterbegleitung (hohe Messe, Missa solemnis) geschrieben; die Behandlung der einzelnen Sätze (ob polyphon, resp. in Fugenform, oder homophon, mit oder ohne Soli) steht im Belieben des Komponisten, doch macht der Sinn der Textesworte einen bestimmten Charakter wenigstens einiger derselben selbstverständlich. Die Totenmesse (das Requiem) bringt statt des Gloria die Sequenz Dies irae und statt des Credo das Domine Jesu Christe, schickt dem Kyrie das Requiem

aeternam voraus und schließt mit dem Lux aeterna luceat eis. Der Gesamtcharakter des Requiem ist zufolge des Ausfallens des jubelnden Gloria und des fest bestimmten Credo und zufolge der Einfügung der Fürbitte für die Gestorbenen ein klagenderer, mehr elegischer. Brahms „Deutsches Requiem" ist kein eigentliches (katholisches) Requiem, sondern eine Kantate für das Totenfest auf frei zusammengestellte Bibelworte.

Während Motette und Psalm sich an das Bibelwort halten, pflegen die geistliche Kantate, das biblische Oratorium und die Passionsmusik Bibelwort und freie Dichtung wechseln zu lassen, so daß der Text sogleich dem Komponisten durch seine verschiedenen Elemente die Anregung für die Anlage der einzelnen Teile giebt (Choräle, geistliche Lieder [Arien], resp. betrachtende, anbetende Duette, Terzette, Quartette für Solostimmen, motetten- oder hymnenartige Chorsätze [erstere mehr polyphon, letztere mehr Note gegen Note gesetzt], Recitative, und im Oratorium und der Passion dramatische Szenen).

Die größeren Formen der weltlichen Vokalmusik unterscheiden sich von denen der geistlichen nur durch den Charakter, der natürlich bei letzterer im allgemeinen ein ernster, getragener ist, wenn auch heller Jubel keineswegs ausgeschlossen ist, vielmehr gerade zur Ehre Gottes als Ausdruck höchster Begeisterung erscheint. Für Werke erzählenden, weltlichen Inhalts, besonders wenn derselbe märchen- oder sagenhaft ist, sollte der Name Ballade im allgemeinerem Gebrauch sein als er ist; er ist der allein zutreffende, wo die erzählende Form durchgeführt ist, mag der Vokalpart zwischen Chöre und Soli geteilt oder nur einer Solostimme, oder nur einem Chor übertragen sein; dagegen ist der Name Oratorium korrekt und auch gebräuchlich, sobald dramatische Nummern mit erzählenden wechseln, d. h. sobald die Personen der Handlung redend eingeführt und durch besondere Solostimmen vertreten werden. Von dem weltlichen Oratorium zur Oper ist nur ein Schritt, freilich aber ein sehr bedeutsamer: die gänzliche Beseitigung des erzählenden Elementes, die Dramatisierung des ganzen Inhalts und seine scenische Darstellung; eine große Zahl Oratorien entbehrt aber ebenfalls ganz der Er-

zählung und unterscheidet sich von der Oper nur durch das Fehlen der scenischen Darstellung (auch dieser Unterschied fehlte den ältesten Oratorien, so daß für sie nur der biblische oder religiös-moralisierende Inhalt im Gegensatz zu dem weltlichen Ursache faktischer Unterscheidung war).

Ein näheres Eingehen auf die Kompositionsweise der Kantate, der Messe, des Oratoriums und der Oper würde ein umfangreiches Lehrbuch, oder doch zum mindesten einen besonderen Katechismus vom Umfange des vorliegenden erfordern; wir müssen daher davon vollständig absehen. Vom Standpunkte der Formenlehre ist übrigens dazu nicht viel neues zu sagen. Über den Bau der großen Da capo-Arie sprachen wir bereits im ersten Teil (S. 129); sie ist auf vokalem Gebiet ein Hauptrepräsentant der zweiten Form, die aber natürlich ebensogut für das Duett oder irgendwelche Ensembleszene möglich ist. Manche Arien kommen auch mehrere Male auf einen Hauptsatz zurück, d. h. nehmen die dritte Form an. Mehrgliedrige Scenen runden sich dagegen nicht zu ausgeführteren Ausgestaltungen der dritten und vierten Form ab, sondern erscheinen ähnlich den von uns betrachteten cyklischen Werken als Ketten aneinandergehängter Einzelformen. Das Band innerer Einheit bildet naturgemäß die Handlung (resp. in der Ballade die Erzählung), so daß von der tonartlichen Einheit oder gar von musikalisch-thematischer Einheit des Ganzen Abstand genommen werden kann. Daß die Komponisten nicht nur für ganze Scenen, sondern selbst für eine ganze Oper oder ein ganzes Oratorium musikalische Einheit nach Möglichkeit anstreben, ist wohl begreiflich, doch nicht absolut notwendig. Insbesondere umschließt der Rahmen einer Oper so mannigfaltige Momente verschiedenartigster Stimmung, daß die musikalische Behandlung aller von einem Gesichtspunkte aus leicht zu einem ästhetisch wenig erfreulichen Resultat führen könnte. Immerhin ist freilich zu betonen, daß jede Oper, wie jedes Oratorium oder jede Ballade für Chor, Soli und Orchester einen Gesamtcharakter, einen einheitlichen Stil haben muß, wenn sie nicht als „stillos", charakterlos" allgemeiner Verurteilung der Feinfühligen verfallen soll. Ich brauche wohl nur an Typen wie Händels „Messias" oder Mendelssohns „Elias" (großer, erhabener, pathetischer Stil)

oder Haydns „Jahreszeiten“ und Schumanns „Paradies und Peri“ (naiver, graziöser Stil) fürs Oratorium, oder an Beethovens „Fidelio“, Spontinis „Vestalin“ und Wagners „Nibelungen“ (großer Stil), Mozarts „Figaro“ und Aubers „Schwarzer Domino“ (graziöser Stil), Lortzings „Wildschütz“ (rein komischer Stil), Offenbachs „Schöne Helena“ (Parodie, Karrikatur) für die Oper zu erinnern, um die möglichen Abstände der Gesamtbehandlung augenfällig zu machen. Die Stileinheit und Stilreinheit ist ein eigen Ding, das sich nicht mit ein paar Worten abthun läßt. Daß der große Stil das Graziöse, ja das Komische nicht ausschließt, beweist der „Fidelio“ (Marzelline, Rocco), wenn man will auch „Don Juan“, bei dem man freilich im Zweifel sein muß, ob nicht hier umgekehrt der große Stil in den graziösen hineingreift, was an sich immer ein gefährlich Ding und für beide verhängnisvoll ist, so daß es nur einem Genie wie Mozart gelingen konnte, den unlösbaren Widerspruch zwischen dem hochpathetischen und tragischen Hauptgedanken des Werks und seiner überwiegend graziösen und naiven, ja zum Teil direkt komischen Ausgestaltung im einzelnen zu verhüllen. Die eigentliche Karrikatur, d. h. der entwürdigende Mißbrauch der Ausdrucksmittel, wie er der neueren französischen Operette eignet, ist selbstverständlich für Werke des großen Stils absolut ausgeschlossen, wie es umgekehrt undenkbar ist, daß ein Werk dieses bedauerlichen Mißstils einen wirklich großen Moment aufnähme.

Das breiteste Feld hat jener Mittelcharakter, welcher weder die tiefsten Tiefen des Empfindens aufrührt, noch dem Sittlichen Hohn spricht, sondern — ein Abbild des Durchschnittslebens — im ganzen das Beste will, ohne es doch gerade mit Todesmut auf alle Fälle durchzusetzen, bei dem daher menschliche Schwäche eine große Rolle spielt, ohne zum tragischen Ende zu treiben. Diesem mittleren Genre ist nichts verschlossen, freilich aber auch die höchste Steigerung der Wirkung versagt. Daß ihm die meisten romantischen Opern angehören, bedarf nicht des näheren Nachweises; die romantische Oper bietet in dem Eingreifen übersinnlicher Mächte, des Dämonischen, der personifizierten Naturgewalten, Ersatz für die mangelnde Charakterstärke der Helden.

Mit diesem Ausblicke wollen wir schließen. Die Verteilung der Rollen zwischen Singstimmen und Instrumenten in allen Vokalwerken vom schlichten Lied bis zur großen Oper vermag ein Katechismus nicht eingehender zu erörtern; die begrenztere Aufgabe speciell des Katechismus der Formenlehre hat sich aber damit überhaupt nicht zu befassen und müssen wir auch für eine skizzenhafte Ausführung der Hauptgesichtspunkte auf unsern Katechismus der Vokalmusik verweisen. Daß der Komponist, der an größere Aufgaben herantritt, außer wirklicher Begabung einer gründlichen ästhetischen Durchbildung bedarf, liegt ja auf der Hand; diese aber wird er sich nicht aus unserem kleinen Taschenbuche zu erwerben hoffen. Wir verweisen ihm auf die Ergebnisse ernster Lebensarbeit unserer besten Denker und insbesondere immer wieder auf das Studium der Denkmäler der Litteratur. Wer selbst schaffen will, der mache vor allem Augen und Ohren auf und sehe und höre, was andere vor ihm geschaffen!

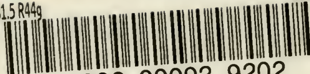
Alphabetisches Inhaltsregister

zu beiden Teilen.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten des ersten (I.), resp. zweiten (II.) Teils.)

Angeführte und erläuterte Stücke.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.


781.5 R44g
MUSIC
3 5002 00093 9202
Riemann, Hugo
Grundriss der kompositionslehre (musikal